



Histoire(s) et historiographie du cinéma en France : 1896-1953

par  
Philippe Gauthier

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences  
Université de Montréal

et

Section d'histoire et esthétique du cinéma  
Faculté des lettres  
Université de Lausanne

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)  
en Études cinématographiques

et à

la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne  
pour obtenir le grade de docteur ès Lettres

novembre 2013

© Philippe Gauthier, 2013

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

et

Université de Lausanne  
Faculté des lettres

Cette thèse intitulée :

Histoire(s) et historiographie du cinéma en France : 1896-1953

présentée et soutenue à l'Université de Montréal par :

Philippe Gauthier

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Silvestra Mariniello, professeure titulaire, Université de Montréal

Directeur de recherche : André Gaudreault, professeur titulaire, Université de Montréal

Directeur de recherche : François Albera, professeur ordinaire, Université de Lausanne

Examineur externe : Frank Kessler, professeur, Utrecht University

Membre du jury : Maria Tortajada, professeure ordinaire, Université de Lausanne





## Résumé

Cette thèse s'inscrit dans la lignée des récents travaux de réévaluation de l'histoire des études cinématographiques. Son objectif est de réviser la conception actuelle de l'historiographie du cinéma en France de 1896 jusqu'au début des années 1950 en remettant en question la vision homogène du courant historique de l'histoire traditionnelle du cinéma telle que l'ont présentée les tenants de la nouvelle histoire du cinéma.

Cette thèse se divise en trois parties. J'expose dans la première mon cadre et mon principal outil d'analyse. Je présente l'opération historiographique telle que définie par Michel de Certeau, soit comme le croisement d'un lieu social marqué par des cadres intellectuels dominants, d'un ensemble de procédures dont l'historien se sert pour sélectionner ses sources et construire les faits, et enfin, d'une écriture qui implique l'élaboration d'un système de relations entre les différents faits construits. Je décris ensuite les courants historiques en France des années 1870 jusqu'au début des années 1950. Ce panorama me permet de mieux identifier les échanges, les emprunts et les enrichissements qui se sont opérés entre l'histoire et l'histoire du cinéma durant cette période.

Dans la deuxième partie, je « construis » depuis l'intérieur d'un vaste ensemble de discours d'historiens du cinéma, d'historiens de la culture et de théoriciens du cinéma ce qui deviendra la conception dominante de l'historiographie du cinéma. Je montre qu'elle est élaborée par ceux que plusieurs commentateurs nomment les nouveaux historiens du cinéma et qu'elle se réduit à la succession de deux grands courants historiques : l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma. J'expose ensuite comment cet acte de périodisation est instrumentalisé par ceux qui l'effectuent. L'objectif des nouveaux historiens n'est pas d'exhumer la pluralité des écritures de l'histoire du cinéma, mais plutôt de mettre en évidence la rupture qu'ils opèrent au sein de l'historiographie du cinéma. L'examen de la place accordée au dispositif cinématographique *Hale's Tours* dans les histoires générales parues avant et après le Congrès de Brighton me permet finalement d'atténuer la rupture entre ces deux courants historiques.

Dans la troisième partie, j'engage l'examen de plusieurs manières d'approcher l'histoire du cinéma. J'identifie différentes ruptures dans l'historiographie française du cinéma concernant l'objet historique que les historiens se donnent, les outils conceptuels qu'ils convoquent et leurs relations aux sources qu'ils utilisent. Ces études de cas me permettent au final de témoigner de la richesse de l'historiographie française du cinéma avant le début des années 1950.

**Mots-clés :** Historiographie, France, histoire du cinéma, opération historiographie, Michel de Certeau, histoire traditionnelle du cinéma, nouvelle histoire du cinéma, Congrès de Brighton, Georges Sadoul, Henri Mercillon.

## **Abstract**

This thesis is one of several recent works to re-evaluate the history of film studies. Its goal is to revise the present-day conception of film historiography in France from 1896 to the early 1950s by calling into question the view of traditional film history as homogeneous portrayed by the new film historians.

This thesis is divided into three sections. In the first, I describe my tools and analytical framework. I discuss the historiographical operation as it defined by Michel de Certeau, as the three-way encounter of a social space marked by dominant intellectual frameworks, a range of procedures used by historians to select their sources and construct events, and, finally, the writing of history, which involves creating a system of relations between the various events so constructed. I then describe historical currents in France from the 1870s to the early 1950s. This survey enables me to better identify the exchanges, borrowings and enrichments that occurred during this period between history and film history.

In the second part, I “construct” from within a vast range of discourses – those of film historians, cultural historians and film theorists – the dominant conception of film historiography. I show that it is created by product of those

who are known by many commentators as the new film historians and that it is reduced as the succession of two great historical currents: traditional film history and new film history. I then discuss how this periodisation has been instrumentalised by those who created it. The goal of the new historians is not to bring to light the plurality of writings on film history, but rather to show the break that they have brought about in film historiography. Finally, a discussion of the role accorded to the mode of film exhibition known as Hale's Tours in general film histories published before and after the Brighton Congress enables me to soften the break between these two historical currents.

In the third part, I examine several ways of approaching film history. I identify various breaks in film historiography in France with respect to the historical topic historians adopt, the conceptual tools they call upon and the relations between these historians and the sources they employ. These case studies, finally, enable me to document the wealth of film historiography in France before the early 1950s.

**Key words:** Historiography, France, film history, historiographical operation, Michel de Certeau, traditional film history, new film history, Brighton Congress, Georges Sadoul, Henri Mercillon.

# Table des matières

Résumé .....	iv
Abstract .....	vii
Liste des tableaux .....	xii
Liste des figures.....	xiii
Remerciements .....	xv
<b>Introduction .....</b>	<b>17</b>
0.1 Problématique.....	17
0.2 Cadre théorique .....	22
0.3 Méthodologie .....	30
0.4 Justification du corpus.....	37
0.5 État de la question .....	40
0.5.1 L’histoire traditionnelle et la nouvelle histoire selon Paul Kusters (1996) .....	43
0.5.2 La « version standard » et le « programme dialectique » de David Bordwell (1997) .....	47
<b>Première partie. Préalables théoriques et historiographiques.....</b>	<b>54</b>
Chapitre 1. L’opération historiographique de Michel de Certeau.....	55
1.1 Un lieu social.....	57
1.2 Des procédures d’analyse.....	61
1.3 La construction d’un texte.....	67
Chapitre 2. Évolution de l’histoire en tant que discipline en France : du milieu du 19 <sup>e</sup> siècle jusqu’au début des années 1950 .....	73
2.1 L’établissement d’une méthode : l’histoire méthodique (des années 1870 jusqu’aux années 1930).....	74
2.1.1 Le discours historique comme ferment national .....	74
2.1.2 Une méthode rigoureuse.....	78
2.1.3 Un récit linéaire et impersonnel .....	82
2.2 La consolidation du lien entre l’histoire et les sciences sociales : l’histoire-sciences sociales (des années 1900 jusqu’aux années 1950).....	85
2.2.1 Le besoin d’expliquer les changements des sociétés contemporaines .....	85
2.2.2 Mettre de l’avant la subjectivité de l’historien.....	91
2.2.3 Faire témoigner une diversité de traces malgré elles .....	97
2.2.4 Articuler les différents niveaux de l’histoire.....	102
2.2.5 L’histoire comme une science de problèmes .....	110

## **Deuxième partie. Historiographie du cinéma : courants historiques actuels**

.....	<b>115</b>
Chapitre 3. Avènement d'une périodisation.....	116
3.1 De l'histoire standard à l'histoire traditionnelle.....	120
3.2 De l'histoire révisionniste à la nouvelle histoire du cinéma .....	127
3.3 L'histoire traditionnelle du cinéma .....	134
3.3.1 De la légitimation du cinéma en tant qu'art .....	137
3.3.2 Mémoire, témoignages oraux et chefs-d'œuvre.....	140
3.3.3 Discours linéaire, téléologie et ambitions globalisantes .....	145
3.4 Le Congrès de Brighton 1978 et le symposium « Cinema 1900-1906 » .....	152
3.5 La nouvelle histoire du cinéma .....	158
3.5.1 Le visionnage intensif .....	158
3.5.2 L'institutionnalisation des études cinématographiques et la collaboration entre l'histoire générale, la théorie et l'histoire du cinéma	165
3.5.3 Allongement du questionnaire et élargissement de la notion de trace .....	168
3.5.4 Description, démonstration et vérifiabilité.....	172
Chapitre 4. Continuités entre l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma : la salle de cinéma comme lieu institutionnel et cadre de signification. L'exemple des <i>Hale's Tours</i> dans les histoires générales du cinéma .....	175
4.1 Les Hale's Tours : une salle de cinéma ? .....	177
4.2 Peu de traces dans les histoires générales du cinéma.....	188
4.3 L'histoire du cinéma en dehors de la salle de projection .....	194
4.3.1 D'une certaine « hybridité historique » .....	195
4.3.2 La relation image-spectateur-lieu.....	203
4.4 La nouvelle histoire et la démarche de l'écriture générale de l'histoire	207

## **Troisième partie. Évolution de l'histoire du cinéma en France : 1896-1953**

.....	<b>213</b>
Chapitre 5. Les premières histoires du cinéma et autres discours à tendance historique (1896-1946) .....	214
5.1 La mise en valeur des inventeurs français.....	218
5.2 De la critique à l'histoire du cinéma .....	222
5.3 Deux objets historiques : la technologie et les œuvres filmiques.....	228
5.3.1 Déterminisme technologique.....	231
5.3.2 Une « histoire-panthéon » .....	234
5.4 Des sources diverses : brevets, archives personnelles et souvenirs de visionnage.....	238
5.5 Organisation du discours : l'exemple d'Histoire du cinéma de Bardèche et Brasillach (1935) .....	243
5.6 L'invention du Cinématographe et l'avènement du cinéma classique comme finalités .....	248

5.7 Le système de renvoi aux sources utilisées .....	255
Chapitre 6. Le moment Sadoul : 1946.....	258
6.1 La recherche historique sur le cinéma s'organise en France.....	260
6.2 Le Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique .....	263
6.3 Un contrepoids idéologique.....	267
6.4 Les Annales portent leur attention sur une histoire du cinéma .....	271
6.5 Les relations complexes entre les forces socio-économiques et les connaissances scientifiques et techniques dans l'avènement du cinéma ....	273
6.6 L'importance des sources secondaires et la rareté des sources filmiques .....	282
6.7 L'utilisation des sources écrites comme sources filmiques : l'exemple de Life of an American Fireman (Porter, 1903).....	288
6.8 Réflexion méthodologique sur la critique des sources .....	297
6.9 Une approche historique « filmocentrique » .....	304
Chapitre 7. Henri Mercillon et l'émergence de l'histoire économique du cinéma : <i>Cinéma et monopoles</i> (1953).....	306
7.1 Un ouvrage qui cadre mal dans la conception de l'histoire traditionnelle du cinéma .....	306
7.2 La place de <i>Cinéma et monopoles</i> dans l'historiographie française du cinéma .....	311
7.3 L'apogée de l'histoire économique et sociale en France après la Deuxième Guerre mondiale.....	318
7.3.1 L'expansion des sciences sociales.....	319
7.3.2 La nouvelle réalité économique de l'après-guerre .....	321
7.4 Une pluralité de temporalités .....	323
7.5 L'étude de la longue durée .....	325
7.6 L'influence du structuralisme.....	329
7.7 Une analyse selon l'organisation industrielle.....	332
7.7.1 La structure du marché.....	334
7.7.2 La nature de la demande.....	339
7.7.3 La conduite des entreprises .....	343
7.8 La place de l'étude de l'organisation industrielle dans les études cinématographiques.....	348
<b>Conclusion .....</b>	<b>350</b>
Bibliographie .....	361
Livres, mémoires et thèses .....	361
Histoire, méthodologie, historiographie.....	361
Histoire et théorie du cinéma.....	363
Articles et chapitres d'ouvrage collectif.....	371
Histoire, méthodologie, historiographie.....	371
Histoire et théorie du cinéma.....	380



## Liste des tableaux

Tableau 1. Nombre de billets vendus (en million) en moyenne par semaine.	341
Tableau 2. Liste des longs/courts métrages approuvés par la PCA 1935-1945.	346

## Liste des figures

Figure 1 Image tirée du brevet déposé par George C. Hale pour le <i>Pleasure Railway</i> (les futurs <i>Hale's Tours</i> ) le 14 mars 1905.....	179
Figure 2. Vue intérieure d'une salle de type <i>Hale's Tours</i> . ....	180
Figure 3. Image tirée du brevet déposé par George C. Hale pour le <i>Pleasure Railway</i> (les futurs <i>Hale's Tours</i> ) le 14 mars 1905.....	181
Figure 4. Vue extérieure d'une salle de type <i>Hale's Tours</i> .....	182
Figure 5. Première page de la section dédiée aux <i>Hale's Tours</i> dans un catalogue de vente de l' <i>American Biograph</i> . ....	187
Figure 6. Extérieur d'un simulateur <i>Star Tours</i> . ....	195
Figure 7. Extérieur d'un simulateur <i>Star Tours</i> . ....	196
Figure 8. Intérieur d'un simulateur <i>Star Tours</i> .....	197
Figure 9. Capture d'écran d'un film projeté à l'intérieur d'un simulateur <i>Star Tours</i> .....	197
Figure 10. Planche de photogrammes connue comme la « Jamison continuity ». ....	292

Pour mes parents, pour mamie,  
mais surtout pour Elise,  
présente du début jusqu'à la fin

## Remerciements

La rédaction de cette thèse n'aurait pas été possible sans le travail et la participation directe et indirecte de nombreuses personnes. J'aimerais exprimer, en tout premier lieu, ma gratitude à l'endroit de mes deux directeurs, François Albera et André Gaudreault, pour leur patience, leur énergie, leurs précieux conseils et leur support continu. Je vous dois beaucoup.

Je tiens également à remercier Nicole, Ron, Jim, Gabrielle, Chris, Odile, Martin, Nils, Marilyn, Amanda, Albert, Olivier, Joel, Dominic, Simon-Félix, Vincent-Ulysse, Olédie, ainsi que mes parents, Guy A. et Maria, qui ont suivi, de près ou de loin, et parfois depuis longtemps, mon cheminement. Je vous remercie pour votre soutien et votre amour.

Pour la générosité de leurs commentaires sur diverses parties de ma thèse et leur précieuse aide, je remercie Olivier Asselin, Timothy Barnard, Christophe Dupin, Richard Koszarski, Laurent Le Forestier, Paul Moore et William Uricchio. Il me faut également remercier tous mes compagnons de route avec lesquels j'ai eu la chance d'échanger tout au long de l'écriture de cette thèse : Pierre Chemartin, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo, Dominique Noujeim, Louis Pelletier, Hubert Sabino et Stéphane Tralongo.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), le GRAFICS, le CRI et la FESP pour leur soutien financier.

Je tiens enfin à remercier tout spécialement ma conjointe, Elise, à qui je dédie cette thèse. Elle m'inspire quotidiennement par son amour, sa force et son courage.

Que chacun trouve ici la marque de ma gratitude.

# **Introduction**

## **0.1 Problématique**

Depuis quelques années déjà, plusieurs chercheurs comme Dana Polan (2007) ou Lee Grieveson et Haidee Wasson (2008) et certains groupes de recherche (dont notamment le groupe ARTHEMIS – the Advanced Research Team on History and Epistemology of Moving Image Study, <http://www.arthemis-cinema.ca> – basé à l’Université Concordia) se consacrent principalement à l’étude de l’évolution des études cinématographiques comme discipline et étudient les différents paramètres ayant présidé à son avènement et à son développement. L’analyse de l’histoire des études cinématographiques permet notamment de mieux comprendre pourquoi nous en sommes venus à étudier le cinéma, comment s’est constitué le savoir sur ce phénomène social complexe et de quelle manière cette connaissance s’est-elle organisée et comment a-t-elle été diffusée à travers les différents réseaux de chercheurs.

L’histoire des études cinématographiques, et plus précisément l’histoire de la théorie du cinéma, nous permet également de voir les ruptures à l’intérieur des débats sur le cinéma, mais aussi, et peut-être plus important encore comme

le soulignait Anne Friedberg, d'y voir les continuités – comme les concepts d'écran, de film et de spectateur (Friedberg 2000 : 440). C'est pourquoi l'histoire des études cinématographiques peut nous fournir des leçons susceptibles de nous aider à mieux comprendre la période présente et mieux envisager les périodes ultérieures. C'est bien ce que dit D. N. Rodowick lorsqu'il écrit :

only the history of film theory gives us the basis to understand and to judge the extent and nature of the changes taking place in photographic, cinematographic, electronic, and interactive digital media (Rodowick 2008 : 394-395)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> D'autres chercheurs – comme Dudley Andrew (2000) et Catherine Russell (2004), mais également Anne Friedberg (2000) et plus récemment D. N. Rodowick (2007 et 2008) – étudient d'ailleurs l'impact des technologies numériques sur les études cinématographiques. On s'entend généralement pour dire que les frontières de cette discipline se sont élargies afin d'y inclure d'autres objets d'études (télévision, jeu vidéo, etc.) et d'autres méthodologies. En Europe, cette tendance se reflète notamment à travers le nom choisi pour une organisation à but non lucratif qui rassemble des chercheurs, des archivistes, des programmeurs et des praticiens ; le *Network for European Cinema and Media Studies* (NECS) fondé en 2006. Des changements s'observent également dans certaines institutions gouvernementales. En France, par exemple, le Centre national du cinéma (CNC) a changé de nom en 2009 pour le Centre national du cinéma et de l'image animée afin d'entériner l'extension de son champ d'action au-delà du seul cinéma, c'est-à-dire principalement à la production audiovisuelle, la vidéo, le multimédia et le jeu vidéo ([anonyme] 2009 : 4). La définition du mot « cinéma » semble par ailleurs s'être élargie et ne référerait plus désormais qu'à des phénomènes liés à la pellicule de film. Comme le remarque pertinemment John Belton, même si certains films comme *The Phantom Menace* (1999) sont tournés et diffusés en grande partie grâce aux technologies numériques, ils s'inscrivent parfaitement en continuité dans le style du cinéma classique hollywoodien (Belton 2002 : 104). De plus, les nouvelles technologies de l'information et de la communication semblent actuellement multiplier les lieux de consommation de films. Il est désormais possible de regarder un film en pleine nature avec un ordinateur portable, dans l'autobus ou le métro avec un *iPod* ou un téléphone cellulaire, dans les voitures avec les écrans intégrés derrière le siège des passagers, etc. Avec tous ces changements apportés par les technologies numériques, tant dans le domaine de la production que de la réception, plusieurs chercheurs se questionnent sur l'avenir des études cinématographiques. On se demande notamment ce que deviendront les études cinématographiques lorsque chacune des étapes de production et de diffusion d'un film se sera progressivement dématérialisée (c'est-à-dire « numérisée ») et qu'advientra-t-il des études cinématographiques lorsque le « film » disparaîtra ?

L'un des parents pauvres de cette relativement nouvelle mouvance d'historicisation des études cinématographiques, c'est, étonnamment, l'histoire du cinéma. L'histoire du cinéma ne constitue-t-elle pas actuellement l'une des principales branches de ce champ disciplinaire que sont les études cinématographiques ? Pourtant, il existe encore peu d'ouvrages récents sur l'historiographie du cinéma, et ce, malgré le retour en force des considérations historiques au sein des études cinématographiques, *grosso modo* depuis le début des années 1980 comme le souligne Thomas Elsaesser en 1986 :

For anyone following specialised film magazines like *Cinema Journal*, *Wide Angle*, *Film Reader*, *Iris*, *Quarterly Review of Film Studies* or *Screen*, it hardly comes as a surprise that after the wave of film theory, one of the busiest areas of publishing recently has been in film history (Elsaesser 1986 : 246).

Étrange lacune si l'on veut bien considérer que la théorie du cinéma, au contraire, se trouve depuis récemment au centre d'un projet d'historicisation d'envergure internationale, nommé *The Permanent Seminar on History of Film Theories* (<http://www.museocinema.it/filmtheories>). Ce réseau, coordonné par Jane Gaines et Francesco Casetti, s'est donné comme principal objectif d'étudier à travers les différentes théories du cinéma les changements qu'a connus la culture des images en mouvement depuis plus d'un siècle maintenant.



Le moment réflexif que traversent les études cinématographiques depuis quelques années requiert que l'on porte un regard interprétatif non seulement sur les objets de l'histoire du cinéma, mais aussi sur les évolutions de son écriture. Il me semble que l'absence d'histoires des différents discours historiques sur le cinéma s'explique principalement par le fait que les chercheurs ont adopté une histoire abrégée de l'histoire du cinéma. Si bien qu'il est désormais communément admis de considérer le 34<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), intitulé « Cinema : 1900-1906 », et qui s'est tenu à Brighton (Angleterre) en 1978, comme un événement ayant changé presque subitement et fondamentalement l'historiographie du cinéma. À lire les écrits qui se réclament *nolens volens* de ce que l'on nomme la « nouvelle histoire du cinéma », le point de rupture entre ces historiens et ceux de l'histoire dite « traditionnelle » se situerait à la tenue du Congrès de Brighton (1978)<sup>2</sup>.

Cette histoire superficielle a servi d'assise aux discours des nouveaux historiens du cinéma et a été retranscrite de livre en livre. Le Congrès de Brighton est ainsi rapidement devenu l'un des mythes fondateurs de la nouvelle histoire du cinéma. C'est bien l'observation qu'a faite récemment Giovanna Fossati, conservatrice en chef au *EYE Film Institute Netherlands* (anciennement le *Nederlands Filmmuseum*), qui écrit : « The Brighton Conference has gained an almost mythical status » (Fossati 2009 : 104).

---

<sup>2</sup> Voir notamment Elsaesser 1990 : 2 et 5, Gunning 2003 : 18 et Gaudreault 2008 : 170.

Il faut cependant dire qu'une telle périodisation, qui fait se succéder histoire traditionnelle, Congrès de Brighton et nouvelle histoire du cinéma, offre un certain avantage pour le chercheur, dès lors qu'elle est consacrée et répandue dans le discours. En effet, il est économique pour un chercheur de référer, par exemple, au début de tout un pan de l'historiographie du cinéma par un seul événement, soit le Congrès de Brighton. Un problème survient toutefois lorsque ce type d'usage se généralise et s'ancre dans le discours des chercheurs. On en vient à penser que l'historiographie du cinéma se résume à cette histoire simplifiée et que, par conséquent, le Congrès de Brighton fut le principal élément fondateur de la nouvelle histoire du cinéma.

Selon la conception actuelle et de loin la plus répandue de l'historiographie du cinéma, la dénomination « histoire traditionnelle », certes commode et jouissant maintenant d'un consensus certain<sup>3</sup>, regrouperait sans distinction près de 50 ans de travaux historiques sous une même « catégorie » et occulterait, par conséquent, ce qui les différencie. Cette catégorisation créerait, en somme, une fausse impression de continuité et d'unité. À l'origine de mes recherches se trouve ainsi une hypothèse qui pourrait sembler plus qu'évidente pour d'aucuns, alors que certains discours historiques qualifiés de « traditionnels » paraissent si inconciliables : la génération d'historiens dite « traditionnelle » ne renvoie pas à *une* seule et unique entreprise intellectuelle, sous-tendue par *un* horizon théorique et méthodologique commun, qui se serait

---

<sup>3</sup> Je démontre l'ampleur de ce consensus à la section 3.1.

maintenue pratiquement de manière constante pendant près de 50 ans.

Plutôt que de parler de manière générale de la « génération des historiens traditionnels », je me propose d'examiner dans le détail certaines continuités et discontinuités qui ont jalonné l'historiographie du cinéma en France du tournant des années 1900 jusqu'au début des années 1950. Ce schéma directeur me conduira à l'analyse d'exemples précis de discours historiques publiés durant cette période. Il s'agira ainsi d'analyser les conditions d'émergence de ces discours et d'expliquer pourquoi et comment ces changements importants dans l'historiographie du cinéma sont survenus. Mon objectif est de mettre en évidence la pluralité des écritures de l'histoire du cinéma en France avant le début des années 1950. Cela explique pourquoi j'ai opté pour l'étude de cas précis et non pas pour une périodisation plus générale de la période sous observation qui se limite trop souvent malheureusement à une analyse superficielle.

## **0.2 Cadre théorique**

Force est de constater qu'il y a dans la langue française une certaine ambiguïté fondamentale eu égard aux mots « histoire » et « historiographie ». Sans doute convient-il de définir ces deux termes avant d'exposer les détails du

cadre théorique de cette thèse. Le terme « histoire » fait référence de prime abord à la discipline intellectuelle qui relate les

événements du passé, [les] faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'un groupe social, d'une activité humaine), qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire, mais aussi, et surtout, aux différents discours des historiens en tant que genre littéraire (*Nouveau Petit Robert* 2008. CD-ROM).

Le terme « histoire » signifie également le discours produit par l'historien : « Récit, écrit, livre d'histoire » (*Nouveau Petit Robert* 2008. CD-ROM). Le « s » entre parenthèses à la fin d'« histoire » dans le libellé de cette thèse rappelle qu'il y a non seulement plusieurs discours historiques sur le cinéma dont le contenu varie d'un historien à l'autre, mais qu'il existe également plusieurs conceptions de l'histoire du cinéma et que le rapport des historiens du cinéma à l'histoire en tant que discipline est en perpétuel changement.

Le terme « historiographie » est peut-être encore plus ambigu que le mot « histoire ». Marie-Paul Caire-Jabinet lui distingue au moins trois acceptions. Selon l'auteur, le terme « historiographie » renvoie tantôt à la façon dont on écrit l'histoire, tantôt à l'histoire des livres d'histoire ou plus court, à l'histoire de l'histoire, tantôt, finalement, à la littérature historique, soit un groupe d'ouvrages historiques (Caire-Jabinet 2004 : 8). Caire-Jabinet précise que, pour cette troisième acception, le mot « historiographie » peut désigner, selon le contexte, « les œuvres historiques d'une époque, les œuvres des siècles

postérieurs sur cette époque ou encore la réflexion des historiens sur cette écriture de l'histoire » (Caire-Jabinet 2004 : 8).

Afin de mieux identifier les différents moments de ruptures qui ont jalonné l'historiographie française du cinéma, il me faut établir un cadre théorique à l'intérieur duquel de telles ruptures se laissent penser<sup>4</sup>. Plusieurs historiens (et certains philosophes comme Paul Ricoeur) ont porté un regard réflexif sur leur travail. Les réflexions épistémologiques de Paul Veyne (dans *Comment on écrit l'histoire*, 1971) et d'Hayden White (dans *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, 1973) me semblent limitées pour mes objectifs, puisqu'elles procèdent d'une analyse « narrativiste » de l'écriture de l'histoire. Tous deux concluent, en somme, que le régime de vérité du discours historique ne diffère pas de celui des récits de fiction ou, pour reprendre les mots de Veyne, l'histoire n'est « rien qu'un récit véridique » (Veyne 1971 [1978] : 13).

Dans *L'écriture de l'histoire* (1975), Michel de Certeau dépasse à mon sens les analyses « rhétoriques » de l'écriture de l'histoire (qu'il nomme l'« opération historiographique ») en proposant de ne pas la séparer ni du lieu social qui la « produit » ni des pratiques scientifiques spécifiques auxquelles

---

<sup>4</sup> Il me faut préciser que j'utilise ici le terme « rupture » non pas comme une division permanente marquant un avant et un après dans l'historiographie du cinéma, mais plutôt comme un moment ponctuel majeur. Je considère ainsi qu'un discours historique fait rupture s'il diffère à certains niveaux de ses prédécesseurs, et ce, même si, pour des raisons qui relèvent davantage de la sociologie des milieux professionnels et aux conditions sociales des productions intellectuelles, ces différences ne connaissent pas une certaine pérennité.

elle est liée. Ses propositions théoriques sont mieux adaptées à mes objectifs, parce qu'elles permettent notamment d'être attentif à une pluralité de facteurs dans la mise en œuvre de l'écriture de l'histoire.

Plus précisément, de Certeau considère l'écriture de l'histoire comme une combinaison entre un lieu social (un milieu, un métier, une époque, etc.), des pratiques scientifiques (une discipline) et la construction d'un texte (un acte d'écriture) (de Certeau 1975 : 64). L'histoire est d'abord produite à partir d'une « place » sociale ; tous les travaux historiques dépendent des lieux et des époques où on les écrit. Les maisons d'édition, les groupes de recherche, les sociétés savantes, les universités sont autant de lieux qui conditionnent le discours historique. Que l'on aborde le discours de Terry Ramsaye, de Georges Sadoul, de Tom Gunning ou de Laurent Le Forestier, toutes ces recherches historiques sur le cinéma s'articulent sur un lieu de production social, culturel, politique et économique qu'il faut déterminer.

L'histoire est par ailleurs produite à partir de procédures d'enquête et d'analyse. L'historien se trouve majoritairement confronté à une masse documentaire dans laquelle il doit opérer des choix. C'est ce que dit de Certeau lui-même, lorsqu'il avance ce qui suit : « En histoire, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en “documents” certains objets répartis autrement » (de Certeau 1975 : 84)<sup>5</sup>. La façon dont ces documents sont classés et la façon par laquelle il est possible de naviguer à

---

<sup>5</sup> Les mots en italiques sont dans le texte original.

travers eux varient dans le temps. L'historien est alors autant tributaire de la conservation et du classement des archives de son époque que des moyens techniques mis en œuvre pour les prospector.

L'histoire est finalement une écriture ou, autrement dit, elle est l'organisation d'un texte. Cette organisation prend principalement la forme d'une écriture narrative, d'un récit. L'historien du cinéma *raconte* l'histoire du cinéma selon des faits qu'il constitue lui-même à partir de sources. Il construit après coup un système de relations qu'il établit entre ces faits. Pour ce faire, l'historien du cinéma utilise des instruments conceptuels provenant de la théorie de l'histoire tout court (périodes, chronologie, etc.), mais aussi d'autres disciplines comme l'histoire de l'art (écoles nationales, auteurs, etc.) ou la théorie du cinéma (séries culturelles)<sup>6</sup>.

En somme, le cadre théorique développé par Michel de Certeau me permettra d'envisager les discours historiques sur le cinéma non pas comme des textes fermés, mais plutôt comme le résultat d'une relation complexe entre un lieu de production, les procédures d'une discipline et l'écriture d'un texte. Ce triangle relationnel signifie que les déterminations de l'écriture de l'histoire sont hétérogènes et à la fois extérieures et intérieures au cercle des activités personnelles de l'historien. Pour comprendre la façon dont l'historiographie du cinéma s'est développée, je porterai une attention particulière aux conditions sociales des productions intellectuelles dans le champ de l'histoire du cinéma.

---

<sup>6</sup> Voir Gaudreault 1997 pour plus de détails sur le concept de « série culturelle ».

J'entrecroiserai donc dans mon analyse les discours historiques sur le cinéma, la réflexion des historiens (du cinéma) sur leur champ de recherche et les inscriptions sociales de l'opération historique.

Les propositions de Michel de Certeau constituent encore aujourd'hui un programme de recherche très pertinent pour l'historicisation de l'histoire en général et qui n'a que très peu été mis à l'épreuve par des recherches empiriques si l'on en croit notamment François Dosse qui est l'un des spécialistes de De Certeau (Delacroix, Dosse, Garcia et Trebitsch 2002 : 15). Cela est d'autant plus vrai en ce qui concerne l'histoire du cinéma. Les travaux de Michel de Certeau sur la pratique de l'historien me permettront d'analyser en profondeur le processus de fabrication du discours historique et ainsi de réinterpréter l'histoire des pratiques de l'histoire du cinéma.

L'étude de l'historiographie du cinéma demande également d'être en mesure de différencier, parmi tous les discours dont le sujet principal est le cinéma, ce qui relève de l'histoire de ce qui n'en relève pas. Il existe en effet une diversité de régimes discursifs portant sur le cinéma : historique, théorique, scientifique, critique, juridique, analytique, promotionnel, etc. Tous ces discours sont susceptibles de se croiser et de s'influencer. Ils sont tous par ailleurs légitimes du point de vue historique, dans la mesure où ces discours peuvent être utilisés par l'historien.



La réponse à la question « qu'est-ce qu'un discours historique » ou, plus simplement posée, « qu'est-ce que l'histoire » n'a pas changé depuis deux mille deux cents ans selon Paul Veyne qui la résume comme suit : « les historiens racontent des événements vrais qui ont l'homme pour acteur ; l'histoire est un roman vrai » (Veyne 1978 [1971] : 10). Dans cette thèse, à la suite de Hayden White, je considère tout discours historique comme étant :

A verbal structure in the form of a narrative prose discourse. Histories [...] combine a certain amount of “data,” theoretical concepts for “explaining” these data, and a narrative structure for their presentation as an icon of sets of events presumed to have occurred in times past (White 1973 : ix).

Deux éléments me semblent particulièrement importants dans cette courte définition. Le discours historique doit d'abord être le résultat d'un travail effectué à partir de sources primaires : « Histories [...] combine a certain amount of “data” ». Cela permet de distinguer les historiens qui exhumant des sources et qui les confrontent pour établir des faits de ceux qui parlent d'histoire en utilisant le travail des premiers sans véritablement développer une pratique historique, comme les vulgarisateurs ou certains critiques qui réorganisent et réinterprètent des discours de seconde main.

L'historien doit également utiliser un outillage conceptuel afin d'analyser et interpréter les sources : « [Histories] combine [...] theoretical concepts for “explaining” these data ». Le discours historique ne doit pas ainsi

s'apparenter à la chronique et se résumer à une énumération d'événements d'où sont absentes l'analyse et l'interprétation de sources, deux activités intellectuelles qui seraient l'essence même du travail de l'historien selon plusieurs philosophes de l'histoire (Veyne 1978 [1971] : 265-266 ; Farge 1989 : 118). Comme le remarque François Albera, Voltaire différenciait déjà l'historien de l'historiographe dans son Dictionnaire philosophique paru en 1764 (Albera 2011 : 50). L'historiographe accumule, fait la chronique, additionne des faits, alors que l'historien reprend ce matériel en le croisant à d'autres sources et lui donne une orientation :

Peut-être le propre d'un historiographe est de rassembler les matériaux, et on est historien quand on les met en œuvre. Le premier peut tout amasser, le second choisir et arranger. L'historiographe tient plus de l'annaliste simple, et l'historien semble avoir un champ plus libre pour l'éloquence (Voltaire 1764 : 691).

Voltaire distingue ici deux niveaux : celui de l'historiographe, un niveau factuel, et celui de l'historien, un niveau d'intelligibilité où l'on donne une interprétation à des faits<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Pour Hayden White, la chronique représente en quelque sorte un discours historique de premier niveau, car elle implique « a process of selection and arrangement of data from the *unprocessed historical record* in the interest of rendering that record more comprehensible to an *audience* of a particular kind » (White 1973 : 5). De la chronique, on passe au récit historique (un discours historique de deuxième niveau selon White) lorsque « the chronicle is organized into a story by the further arrangement of the events into the components of a "spectacle" or process of happening, which is thought to possess a discernible beginning, middle, and end. This *transformation of chronicle into story* is effected by the characterization of some events in the chronicle in terms of inaugural motifs, of others in terms of terminating motifs, and of yet others in terms of transitional motifs » (White 1973 : 5). Un lecteur serait

En somme, les historiens aspirent re-présenter sous forme de modèles des structures et des processus, dans le but de faire comprendre le passé (White 1973 : 2). Le discours historique serait ainsi, selon White, une tentative d'intermédiation entre le matériau non-traité, c'est-à-dire les sources primaires de l'historien, et un public (White 1973 : 5). C'est cette position face au discours historique que j'adopterai dans cette thèse.

### **0.3 Méthodologie**

Mon approche méthodologique se situe au carrefour de deux disciplines principales : 1) d'abord, l'historiographie, une branche de l'histoire, qui étudie le discours résultant du travail de l'historien (un travail de reconstitution et d'interprétation) ; et, ensuite, 2) l'épistémologie, une branche de la philosophie, qui étudie, de manière générale, les conditions de la production des connaissances et de leur logique. Alors que l'historiographie se penche sur la manière dont s'est écrite l'histoire, l'épistémologie s'applique à reconstituer l'histoire des idées et des concepts (comme ceux d'« histoire traditionnelle » et de « nouvelle histoire » du cinéma, par exemple, qui sont tous deux, au final, une construction théorique sans aucune existence réelle dans le monde

---

devant un récit historique lorsqu'il devient évident que les événements lus constituent un « spectacle » se déroulant sous ses yeux, avec un début, un milieu et une fin.

empirique).

J'envisagerai donc une approche interdisciplinaire, à la fois historiographique (étudier les discours historiques pour en révéler les différentes méthodes, les points de vue, les finalités) et épistémologique (« construire », depuis l'intérieur de discours empiriques, les concepts d'« histoire traditionnelle » et de « nouvelle histoire » du cinéma, notions fédératrices de mon analyse historiographique). C'est dans le croisement de ces deux disciplines que sont l'historiographie et l'épistémologie et dans la migration de certains de leurs concepts et méthodes dans le champ des études cinématographiques que paraît résider la spécificité de mon approche.

J'ai divisé cette thèse en trois parties. La première partie balise le vaste terrain théorique et historiographique sur lequel prennent appui les analyses spécifiques qui se déploient dans les deux parties suivantes. J'expose dans cette partie, qui est donc de l'ordre de la synthèse, mes outils et mon cadre d'analyse. Un retour sur « l'opération historiographique » au premier chapitre m'est ainsi indispensable, puisque la structure triadique (lieu social, procédures d'analyse et écriture) de De Certeau est au cœur de l'approche méthodologique convoquée dans les deuxième et troisième parties de cette thèse.

Dans le deuxième chapitre, je dresse un portrait, à la croisée des trois dimensions de l'opération historiographique de De Certeau, de l'évolution du discours historique en France à partir des années 1870 jusqu'au début des

années 1950. Cette vue d'ensemble me permet d'identifier dans la troisième partie de cette thèse (chapitres 5 à 7) les échanges, les emprunts et les enrichissements qui se sont opérés entre l'histoire et l'histoire du cinéma, tant au niveau de la méthode que de l'écriture, et de jauger les différents écarts et rapprochements entre l'histoire « tout court » et l'histoire du cinéma.

Ce parallèle entre l'historiographie « tout court » et l'historiographie du cinéma est d'autant plus pertinent que la méthodologie et les problèmes rencontrés par l'histoire du cinéma ne sont pas substantiellement différents de ceux de l'histoire (qu'elle soit économique, sociale, politique ou culturelle), et ce, même si l'histoire du cinéma s'est constituée en un domaine très spécialisé (avec ses cours universitaires, ses publications, ses colloques, etc.). Je me positionne ainsi dans la lignée des réflexions de François Furet pour qui :

[L'histoire] n'est pas définie par un objet d'étude, mais par un type de discours. Dire qu'elle étudie le temps n'a pas d'autre sens que de dire qu'elle dispose tous les objets qu'elle étudie dans le temps (Furet 1982 : 73).

À l'instar de Furet, je considère que l'histoire n'a pas, pour ainsi dire, d'objet d'étude spécifique. L'historien construit son objet d'étude et ses faits à partir de sources primaires et les organise selon un appareillage conceptuel issu de son présent. L'historien doit adapter ses procédures d'analyse à l'objet qu'il s'est construit et à chacune des sources qu'il sélectionne. L'histoire du cinéma consiste ainsi essentiellement à penser dans le temps un objet que l'historien

construit et auquel il fait référence par le terme « cinéma ».

Si je privilégie le rapprochement entre l'histoire et l'histoire du cinéma dans mon analyse, j'ai décidé de laisser de côté la question des proximités de l'histoire du cinéma et les histoires de l'art et de la littérature. Cela eût signifié de confronter à la fois des démarches très spécifiques en raison des objets qui sont les leurs et des mécanismes socio-économiques qui sous-tendent ces objets (comme le commanditaire, les institutions politiques et religieuses, les académies, le marché en ce qui concerne l'objet d'art). Ce travail de comparaison est malgré important et reste donc à faire dans la mesure où les historiens de l'art et de la littérature se sont posé des questions que se sont posés après eux les historiens du cinéma (notamment en ce qui concerne la conservation muséale et la restauration).

Par définition, cette thèse se doit de nourrir par ailleurs une m/défiante systématique vis-à-vis des idées reçues et des lieux communs couramment admis dans les interprétations actuelles de l'historiographie du cinéma. C'est ainsi que, dans la deuxième partie de ma thèse, je cherche d'abord à replacer dans leur contexte certains concepts autour desquels s'articulent ces interprétations, dont essentiellement les courants historiques d'« histoire traditionnelle » et de « nouvelle histoire » du cinéma. Il s'agira donc, dans le troisième chapitre, de « construire » ces périodes de l'historiographie du cinéma depuis l'intérieur de discours empiriques pour jeter les bases d'une

interprétation nouvelle. Je m'appuierai donc sur ce que l'on peut considérer des sources orales, c'est-à-dire plus précisément sur le témoignage écrit des nouveaux historiens du cinéma, pour les sections 3.3 (L'histoire traditionnelle du cinéma) et 3.5 (La nouvelle histoire du cinéma).

Je démontre que cette périodisation relativement récente, qui fait se succéder histoire traditionnelle et nouvelle histoire du cinéma au moment de la tenue du Congrès de Brighton en 1978, est essentiellement énoncée par les nouveaux historiens du cinéma. J'analyse certains de leurs textes, et également ceux d'historiens de la culture et de théoriciens du cinéma, à la lumière de la structure triadique de De Certeau afin de mieux saisir les tenants et les aboutissants de cette périodisation. Ce travail épistémologique me permet de comprendre comment les nouveaux historiens du cinéma ont défini l'histoire traditionnelle et comment ils se sont eux-mêmes définis par rapport à cette dernière.

La conception actuelle de l'évolution des discours historiques sur le cinéma comporte notamment plusieurs limites. Si le Congrès de Brighton marque l'avènement d'une nouvelle manière de faire l'histoire du cinéma, il ne sépare pas de manière définitive cette dernière des discours historiques qui ont précédé cet événement et que plusieurs nouveaux historiens du cinéma rassemblent sous le nom d'histoire traditionnelle du cinéma dans la mesure où certains de leurs traits s'entremêlent dans des tentatives historiographiques bien spécifiques. Dans le quatrième chapitre, je souligne ainsi certaines similarités

entre l'objet historique « cinéma » des histoires générales que l'on nomme traditionnelles et celui des histoires synoptiques des nouveaux historiens. À travers l'étude d'un dispositif cinématographique bien particulier, les *Hale's Tours*, je mets en évidence dans la sous-estimation de ce phénomène la prévalence donnée à la fois par ceux que l'on nomme « historiens traditionnels » et « nouveaux historiens » à la salle de projection comme lieu institutionnel du cinéma.

J'entreprends finalement l'examen de différentes manières d'approcher l'histoire du cinéma en France dans la troisième et dernière partie de cette thèse. De manière générale, je distingue à partir de l'opération historiographique de De Certeau différents types d'histoire du cinéma qui ont été engagés : qui sont ces historiens (scientifiques, critiques, universitaires, etc.), quelles sont leurs attaches institutionnelles, à quelle visée répondent leurs discours historiques, quelles méthodes énoncées ou implicites ont-ils utilisées, quels objets ont-ils construits et à partir de quelles sources utilisées, comment ont-ils organisé leurs discours historique, etc. Les réponses à ces questions sont importantes dans la mesure où les historiens investissent le cinéma d'enjeux propres à leur situation ou à leur fonction.

Dans le cinquième chapitre, je donne un panorama général des cinquante premières années de l'historiographie française du cinéma. Cela me permet de poser un cadre, un état des lieux avant de procéder à l'analyse de



démarches plus spécifiques. Dans les sixième et septième chapitres, je m'attacherai de manière plus approfondie sur deux « cas » que mon analyse sur une longue durée de l'historiographie du cinéma me permet de considérer comme faisant rupture. Je me pencherai d'abord au sixième chapitre sur ce que je nomme le « moment Sadoul ». Je m'efforcerai de démontrer que la démarche de Georges Sadoul se distingue nettement de celle de ces prédécesseurs dans le premier tome de son *Histoire générale du cinéma*, notamment parce qu'il place notamment la dimension socio-économique du cinéma à la base de son discours historique. Sadoul réfère à l'ouvrage *La Grande industrie, son rôle économique et social* (1896) de l'économiste allemand Gerhart von Schulze-Gaevernitz pour qui tout changement technologique est dépendant à la fois de l'évolution de l'économie, de la demande sociale et des connaissances scientifiques et des techniques. Selon cette position adoptée par Sadoul, l'invention du Cinématographe Lumière n'est pas le résultat du travail d'un seul homme, comme l'envisagent ses prédécesseurs comme Coissac (1925) ou Potonniée (1928), mais plutôt un travail collaboratif étendu sur plusieurs décennies.

J'analyserai finalement au septième chapitre l'ouvrage *Cinéma et monopoles* (1953) d'Henri Mercillon qui constitue selon moi un discours d'un nouveau type dans l'historiographie française du cinéma de par l'objet historique que l'auteur se donne (la structure de l'industrie du cinéma américain), les outils conceptuels qu'il utilise (issus principalement de l'analyse

de l'organisation industrielle) et sa relation aux sources (utilisation de données statistiques et exclusion totale des sources filmiques).

## 0.4 Justification du corpus

Cette thèse n'a pas l'ambition démesurée d'appréhender l'entière de l'historiographie du cinéma et les différentes procédures d'analyse et d'enquête qu'elle a pu engager. Le corpus à l'étude se restreint à l'historiographie française du cinéma des années 1896 jusqu'au début des années 1950. Dans la réduction qu'il opère, il présente l'avantage d'inclure des cas de figure connus, comme *L'histoire du cinématographe* de G.-Michel Coissac (1925), *L'histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach (1935) et *Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul (1946a et 1947a), sur lesquels j'ai l'ambition de jeter une lumière nouvelle.

Mon corpus inclut également des cas peu étudiés, mais non moins pertinents pour une recherche comme celle-ci, notamment l'ouvrage d'Henri Mercillon *Cinéma et monopoles* (1953). Le corpus ainsi analysé est relativement hétérogène, puisqu'il regroupe des histoires esthétiques (Bardèche et Brasillach 1935), des histoires technologiques (Pottonnée 1928 et Sadoul 1946a) et des histoires économiques (Mercillon 1953). Il a toutefois l'avantage

d'être constitué autant des écrits historiques canoniques que des livres moins connus, voire laissés de côté.

Ce serait mentir que d'affirmer que le corpus à l'étude ne doit rien à la méthodologie choisie. Les histoires du cinéma ne cessent pas de se développer après le début des 1950. Les limites de ce corpus tiennent du fait que l'étude en profondeur des discours historiques requiert un travail considérable. Il est impossible d'analyser de la sorte l'ensemble des histoires françaises du cinéma de 1896 jusqu'à nos jours. Les limitations de mes travaux tiennent donc du fait que ma thèse doit être considérée comme le préambule d'une recherche qui adopterait un nouvel angle. Dans un futur rapproché, il faudra se pencher sur d'autres discours historiques, comme ceux de Jean Mitry et Jacques Deslandes et les mettre en relation avec les courants historiographiques dominants à ce moment-là.

Si l'on se situe dans le cadre théorique développé par de Certeau, on observe que les discours historiques sont généralement ancrés dans le lieu social qui les produit (de Certeau 1975 : 65). L'enracinement dans le lieu social des positions et des pratiques historiennes exerce une influence importante sur l'élaboration du discours historique. Les questions que l'historien se pose et les concepts qu'il utilise pour y répondre sont le fruit de déterminations provenant de la société dans laquelle il évolue.

La volonté de segmenter l'historiographie du cinéma par pays conserve ainsi toute sa pertinence, moyennant toutefois quelques nuances. Il ne s'agit pas ici de considérer les lieux sociaux comme hermétiques et insensibles à quelconques influences externes, ni de les identifier au pays. En effet, les historiens sont également influencés par des cadres intellectuels produits à l'extérieur du lieu social dans lequel ils s'inscrivent. En effet, je montre au sixième chapitre l'importance des travaux de l'économiste allemand Gerhart von Schulze-Gaevernitz pour l'organisation du discours historique de Sadoul, et plus précisément pour les deux premiers tomes de son *Histoire générale du cinéma*. Au septième chapitre, j'examine l'utilisation par Henri Mercillon de concepts théoriques issus de la théorie de l'organisation industrielle, branche de l'économie qui fut principalement développée aux États-Unis à partir des années 1930, dans son ouvrage *Cinéma et monopoles*.

Afin d'éviter les généralisations qui gommement souvent des différences fondamentales entre les discours historiques, j'ai choisi de privilégier l'étude en profondeur d'un corpus limité géographiquement (la France) et temporellement (de 1896 à 1953) plutôt qu'une étude globale qui couvrirait l'ensemble de l'historiographie anglo-saxonne et francophone du cinéma des débuts à nos jours. Étant donné mes limitations linguistiques, il s'agirait du corpus le plus

vaste qu'il me serait possible d'étudier. Hormis quelques traductions<sup>8</sup>, l'accès aux ouvrages historiques qui n'ont pas été écrits en français ou en anglais m'est refusé.

Il existe assez tôt des histoires du cinéma dans à peu près toutes les langues et en grand nombre, en particulier en russe (Lebedev 1947), en japonais (Hazumi 1942 et Iwasaki 1958) ou plus près de nous en allemand (Zglinicki 1956, et Gregor et Patalas 1962) et en italien (Pasinetti 1939, Bianchi et Berutti 1957, et Ghirardini 1959)<sup>9</sup>. Ainsi, une sélection s'est effectuée de manière obligatoire sur le critère évident de la langue.

## 0.5 État de la question

Des travaux méthodologiques sur l'histoire du cinéma des années 1970 et 1980 émanent en quelque sorte un premier effort de périodisation de l'historiographie du cinéma<sup>10</sup>. En France, les directeurs d'au moins quatre

---

<sup>8</sup> Mentionnons, notamment, l'ouvrage de C. W. Ceram, *Eine Archäologie des Kinos* [Archéologie du cinéma], paru en allemand en 1965, puis traduit en français par Isabelle Hildenbrand et paru l'année suivante, soit en 1966, chez Plon.

<sup>9</sup> Mentionnons également certains ouvrages en tchèque (Smrz 1933) et (Broz et Frida 1959), en danois (Brusendorff 1939-1941), en espagnol (Fernández Cuenca 1948-1950) et (Amo 1945), en polonais (Toeplitz 1955-1961), en allemand (Bächlin, Schmidt et Schmalenbach 1947) et en suédois (Winqvist 1967).

<sup>10</sup> Rappelons toutefois que des réflexions sur la méthodologie de l'histoire du cinéma paraissent en France dès les années 1950. Mentionnons notamment Eisner 1953, Sadoul 1954, Sadoul 1961a, 1961b et 1961c et Sadoul 1964. Il s'agit principalement de travaux soulignant l'importance pour l'historien d'effectuer ses recherches à partir de sources primaires, essentiellement filmiques. Je reviendrai plus en détail sur certains de ces travaux

revues spécialisées consacrent un numéro spécial à la méthodologie de l'histoire du cinéma : deux numéros des *Cahiers de la Cinémathèque* intitulés respectivement « Cinéma et histoire, histoire du cinéma » (1973) et « Cinéma et histoire, histoire du cinéma II » (1982), un numéro spécial de la revue les *Cahiers du cinéma* sur les relations entre cinéma et histoire (1982), un numéro de la revue bilingue *Iris* intitulé *Pour une théorie de l'histoire du cinéma* (1984) et un numéro de la revue *Hors Cadre* sur la « Théorie du cinéma et la crise dans la théorie » (1989)<sup>11</sup>. Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie organisent par ailleurs un colloque important sur l'historiographie du cinéma intitulé « Nouvelles approches de l'histoire du cinéma » à Cerisy-La-Salle en août 1985<sup>12</sup>.

---

historiographiques au chapitre 6. Aux États-Unis, dans un texte intitulé « Motion Pictures as a Field of Research », la première conservatrice de la Film Library du Museum of Modern Art à New York, Iris Barry, considère dès 1945 que les sources primaires regroupées au sein de sa collection sont sous-utilisées par les chercheurs : « The realm of enquiry is endless. Until recently, it would have been difficult to undertake it, since the motion pictures to be examined would have been inaccessible: films were produced, ran through the cinemas of the world, and then vanished. Today this is no longer true, since the Film Library of the Museum of Modern Art has already collected many hundreds of films of all types and periods and from many countries, and these are available for study. More than that, *they are being studied* though as yet, insufficiently » (Barry 1945 : 208). Les mots en italique sont dans le texte original. Iris Barry, et ses employés s'affairent dès 1935 (année de fondation de la Film Library) à rassembler une grande variété de ressources utiles pour les chercheurs : films, photographies, scénarios, magazines, journaux, brochures, livres et documentation personnelle de cinéastes et d'acteurs (Wasson 2008 : 128). Ces sources primaires furent notamment utilisées par Lewis Jacobs (1939), Siegfried Kracauer (1947), Bosley Crowther (1957), Arthur Knight (1957), Jay Leyda (1960), Arthur Calder-Marshall, Paul Rotha et Basil Wright (1961), Kenneth Macgowan (1965) (Wasson 2008 : 145). La Rockefeller Foundation a financé plusieurs projets liés aux études cinématographiques, dont notamment l'écriture des ouvrages de Kracauer (1947) et de Leyda (1960) (Wasson 2005 : 4).

<sup>11</sup> Plus particulièrement les textes de Michèle Lagny (1989), Jean-Louis Leutrat (1989), Peppino Ortaleva (1989) et Dana Polan (1989).

<sup>12</sup> Les actes de ce colloque, intitulés « Histoire du cinéma. Nouvelles approches », furent publiés sous la direction de Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie en 1989.

En définissant une nouvelle façon de faire l'histoire du cinéma<sup>13</sup> (que l'on appellera plus tard la « nouvelle histoire » du cinéma) et en se positionnant contre ce qu'ils ont défini être « l'histoire traditionnelle » du cinéma<sup>14</sup>, des historiens et théoriciens du cinéma créent la première périodisation de l'historiographie du cinéma. Ce sont principalement Robert C. Allen et Douglas Gomery (1985), Thomas Elsaesser (1986)<sup>15</sup> et André Gaudreault et Tom Gunning (1989) qui, à travers des articles et des ouvrages importants, participent de manière plus importante que d'autres à la création de cette périodisation en définissant ce qu'ils entendent par histoire traditionnelle et nouvelle histoire du cinéma<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> En France, la publication de la série d'articles intitulés « Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ » (1971 et 1972) de Jean-Louis Comolli constitue une contribution importante à cet égard. Dans cette série d'articles, Comolli critique notamment certains historiens du cinéma et voit dans leurs discours historiques « un système de *causalité directe*, fort simple, élémentaire, et surtout commode parce que confirmant l'illusion d'un temps historique homogène, plein, continu c'est-à-dire réduisant le plus possible le jeu complexe des déterminations inégales, condensant l'articulation de plusieurs temporalités, abasissant l'étagement des différences » (Comolli 1971b : 55). Plusieurs historiens du cinéma se référeront quelques années plus tard à la série d'articles de Comolli. Mentionnons notamment Douglas Gomery (1976b), Rick Altman (1977), Mark Nash, et Steve Neale (1977), Edward Buscombe (1977), Edouard Branigan (1979), Gaudreault et Gunning (1989). Les deux premiers essais de la série d'articles de Comolli seront traduits en anglais et publiés en 1977 dans le deuxième numéro de *Film Reader*. Les essais trois et quatre seront traduits en anglais et publiés en 1986 dans l'ouvrage collectif *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* dirigé par Philip Rosen.

<sup>14</sup> Je reviendrai plus en détail au chapitre 3 sur l'avènement de cette périodisation de l'historiographie du cinéma qui fait se succéder l'histoire traditionnelle à la nouvelle histoire du cinéma.

<sup>15</sup> L'article de Thomas Elsaesser intitulé « The New Film History » et paru en 1986 dans l'organe officiel du British Film Institute, la revue britannique *Sight and Sound*, est l'une des premières véritables introductions étoffées au courant historique de la nouvelle histoire du cinéma.

<sup>16</sup> Même si elle ne se réclame pas explicitement de la nouvelle histoire du cinéma, Michèle Lagny participe également à mon sens à la consolidation de cette périodisation ou, du moins, à la définition de la nouvelle histoire du cinéma, avec son ouvrage *De l'histoire du cinéma*.

## 0.5.1 L'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire selon Paul Kusters (1996)

Au début des années 1990, soit en 1993, Paul Kusters dépose un mémoire de maîtrise intitulé *Der Revisionismus als wissenschaftliches Paradigma. Eine Untersuchung der revidierten Auffassungen zur und der Grenzen von Film- und Kinogeschichtsschreibung* (titre que l'on pourrait traduire librement par « Le révisionnisme comme paradigme scientifique. Une étude sur les notions révisées et les limites de film et d'histoire du cinéma ») à l'Université Radboud de Nimègue (anciennement l'Université catholique de Nimègue) aux Pays-Bas<sup>17</sup>. L'objectif principal de ce mémoire est d'appréhender la rupture entre l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma à partir de la position épistémologique développée par Thomas Kuhn dans *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), ouvrage dans lequel l'auteur se penche, de manière générale, sur la structure des transformations que

---

*Méthode historique et histoire du cinéma* (1992) et certains de ses articles dans lesquels elle offre des éléments de réponse aux questions pourquoi et comment fait-on l'histoire du cinéma.

<sup>17</sup> Kusters a publié un résumé de ses recherches de second cycle dans un article intitulé « *New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft* » (1996) et paru en allemand dans la revue *montage/av*.



subit toute discipline scientifique<sup>18</sup>.

Bien que Kuhn lui-même fût incertain quant à l'applicabilité de son concept de changement de paradigmes pour l'historiographie en général (Kuhn [1962] 1983 : 26), les historiens ont eu tendance à réagir avec enthousiasme à ses idées. Il a semblé évident, pour plusieurs d'entre eux, d'envisager le développement de leur discipline à travers des changements de perspectives où un nouveau paradigme remplace un ancien. Pour ne donner qu'un exemple récent, Sheila Fitzpatrick (2007) utilise le cadre théorique développé par Kuhn pour tenter d'expliquer les périodes « révisionnistes » qu'a connues l'historiographie en général<sup>19</sup>.

Ce cadre théorique s'avère ainsi pertinent pour déployer l'analyse de Kusters dans la mesure où son projet de thèse repose sur le postulat selon lequel l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire seraient, pour faire vite, deux manières très différentes de faire l'histoire du cinéma. Elles ne seraient pas seulement incompatibles, mais aussi, et surtout, incommensurables. C'est pourquoi il serait possible, selon Kusters, de considérer l'histoire traditionnelle

---

<sup>18</sup> Le cadre théorique développé par Kuhn dans cet ouvrage a été repris notamment en politique et dans le monde des affaires pour en expliquer les différents bouleversements. Certains chercheurs en études cinématographiques ont déjà mentionné l'idée d'un projet similaire (Buscombe 1977, Simard 1999, Tomasulo 2004) sans toutefois l'approfondir dans une étude d'envergure comme celle de Kusters.

<sup>19</sup> Plus précisément, l'auteur a tenté d'expliquer à partir du cadre théorique développé par Kuhn l'émergence du mouvement « révisionniste » de l'historiographie soviétique durant les années 1970 et 1980 : « I am going to treat revisionism as a paradigm for understanding Soviet history, a paradigm that in the 1970s and 1980s successfully challenged the then regnant totalitarian-model paradigm, and that was then itself challenged in the 1990s by "post-revisionists" » (Fitzpatrick 2007 : 77-78).

et la nouvelle histoire du cinéma comme deux paradigmes bien distincts.

Kusters identifie principalement deux générations d'historiens à l'intérieur du paradigme de l'histoire traditionnelle – il privilégie toutefois l'expression « *klassische Tradition* » que l'on pourrait traduire par « tradition classique » (1996 : 47-48). Le discours historique de la première génération enchaîne, selon Kusters, une série de souvenirs difficilement vérifiables. Ces histoires concernent essentiellement l'industrie du spectacle et célèbrent les « grands hommes » du cinéma. Puisqu'elles s'adressent principalement au grand public (et non pas aux universitaires), ces histoires prennent la forme de textes narratifs.

Pour Kusters, les historiens traditionnels de deuxième génération regroupent les chercheurs ayant une formation universitaire – il donne l'exemple d'Arthur Knight sans préciser sa formation (Kusters 1996 : 48)<sup>20</sup>. Leur méthodologie et leur cadre théorique sont toutefois simples. Ils se réfèrent souvent aux généralisations et aux jugements esthétiques des historiens de la génération précédente, sans les questionner, et perpétuent ainsi certaines idées fausses. La principale différence entre la première et la deuxième génération d'historiens traditionnels est, selon Kusters, la distance temporelle qui les sépare de leur objet d'étude. Contrairement aux historiens traditionnels de

---

<sup>20</sup> Mes recherches m'ont permis de déterminer qu'Arthur Knight fut bachelier en 1940 du City College of New York. Je n'ai pu malheureusement déterminer avec précision la nature de sa formation universitaire.

première génération, les historiens comme Arthur Knight ne sont pas les témoins directs du phénomène qu'ils étudient.

Les recherches de Kusters, c'est-à-dire plus précisément la version condensée de sa thèse parue en 1996 sous la forme d'un article dans la revue *montage AV*, posent problème dans la mesure où non seulement il mélange les travaux de Georges Sadoul, Jacques Deslandes et Jean Mitry de manière indifférenciée sous une même appellation – « klassische Tradition » (Kusters 1996 : 44) –, mais il réduit leur discours à quelques caractéristiques générales qu'il énumère ainsi : discours non scientifique ; macro-historique ; linéaire ; narratif ; « source » ; la théorie du grand homme<sup>21</sup>. Concernant les « sources », Kusters affirme que l'histoire traditionnelle « se résume en une série d'anecdotes et d'allégations, dont la plupart ne peuvent pas être vérifiées » (Kusters 1996 : 47-48)<sup>22</sup>.

Les travaux de Kusters ne permettent pas non plus de rendre compte de discours historiques comme celui d'Henri Mercillon. En effet, je m'efforce de montrer au chapitre 7 que l'ouvrage *Cinéma et monopoles* (1953) de Mercillon ne correspond aucunement aux caractéristiques de l'histoire traditionnelle. Le cas de Mercillon n'est d'ailleurs pas unique dans l'historiographie française du cinéma. Mentionnons l'ouvrage *Le cinéma et son public* de Jacques Durand,

---

<sup>21</sup> Ma traduction. L'original en langue allemande se lit comme suit : « nicht-wissenschaftlich ; Makro-Geschichte ; linear ; narrativ ; "Quellen" ; "great man theory" » (Kusters 1996 : 46).

<sup>22</sup> Ma traduction. L'original en langue allemande se lit comme suit : « [L'histoire traditionnelle] ist eine Aneinanderreihung von Anekdoten und Behauptungen, von denen die meisten nicht mehr überprüft werden können » (Kusters 1996 : 47-48).

docteur en droit, paru en 1958 avec le concours du CNRS dans lequel l'auteur analyse l'évolution et les transformations de la demande de films. Trois questions se trouvent au cœur de son étude historique : pourquoi allait-on au cinéma ? ; quels facteurs ont incité à y aller plus ou moins ? ; et quels facteurs incitent à aller voir plutôt tel ou tel film ? (Durand 1958 : 4). Mentionnons également *Le cinéma et la presse 1895-1960* de René Jeanne et Charles Ford publié en 1961 par Armand Colin. Les deux auteurs traitent des relations entre la presse et le cinéma sous trois principaux aspects : la place prise par le cinéma dans la presse traditionnelle ; la naissance et le développement d'une presse spécialisée à l'intention des professionnels et du grand public ; et finalement la concurrence faite à la presse traditionnelle par le cinéma en tant que moyen d'information (Jeanne et Ford 1961 : 11).

### **0.5.2 La « version standard » et le « programme dialectique » de David Bordwell (1997)**

Certains chercheurs ont proposé des périodisations plus précises pour le courant historique que l'on nomme l'« histoire traditionnelle » du cinéma. Dans son ouvrage *On the History of Film Style* (1997) portant sur l'historiographie

esthétique du cinéma, David Bordwell identifie deux grands modèles qui domineraient l'historiographie traditionnelle du cinéma<sup>23</sup>.

Selon le premier modèle, la « version standard » (« *Standard Version* » ; Bordwell 1997 : 12-45), dont l'ouvrage *Histoire du cinéma* (1935) de Maurice Bardèche et Robert Brasillach est l'un des plus illustres représentants, l'évolution de l'art cinématographique prend la forme générale d'une ascension suivie d'une descente avec l'avènement du cinéma parlant. Selon Bordwell, Georges Sadoul organise également l'évolution de l'art cinématographique selon la « version standard » dans son *Histoire générale du cinéma* (1946-1954) et son *Histoire du cinéma mondial* (1949). Il en ferait toutefois un développement plus étoffé :

Naturally, many aspects of the Basic Story and the Standard Version receive more detailed treatment at Sadoul's hands. For instance, he nuances the Bardèche/Brasillach conception of theatrical cinema by including not just Méliès but Albert Capellani and Danish directors of melodramas (Bordwell 1997 : 41).

Dans ce type d'histoire esthétique, l'apport important d'Edwin S. Porter et David W. Griffith dans le développement du montage et de l'évolution du récit cinématographique est d'abord mis de l'avant. L'art cinématographique

---

<sup>23</sup> David Bordwell identifie également deux autres modèles s'inscrivant dans le courant de la nouvelle histoire du cinéma : le « programme oppositionnel » (« *Oppositionnal Program* »), incarné par Noel Burch qui oppose le Mode de Représentation Institutionnel (Burch 1991 : 7) et le Mode de Représentation Primitif (Burch 1991 : 193) (Bordwell 1997 : 83-115) et l'« histoire en morceaux » (« *Piecemeal History* »), une histoire-problème de nature esthétique qui serait plus pragmatique dont l'objectif est d'expliquer les problèmes spécifiques auxquels sont confrontés les cinéastes (Bordwell 1997 : 116-157).

connaît ensuite un apogée à la fin du cinéma muet des années 1920 avec l'œuvre de cinéastes comme René Clair, Fritz Lang, Sergueï Eisenstein et Charlie Chaplin. Le déclin de l'art cinématographique survient finalement lors de l'avènement du parlant (Bordwell 1997 : 40). Les films sonores produits au tournant des années 1930 – avec leur caméra sclérosée et la lourdeur de leur dialogue (on « dit » le récit plutôt que de le montrer) – sont considérés comme un recul comparativement au cinéma muet des années 1920 (Bordwell 1997 : 40). Au final, les cinéastes ayant marqué un tournant dans l'évolution de l'art ou de la technique cinématographique sont ceux qui ont libéré le cinéma de la simple reproduction mécanique en manipulant notamment l'image avec des trucages ou différentes figures de montage.

Le second modèle, le « programme dialectique » (« Dialectical Program » ; Bordwell 1997 : 46-82), est incarné essentiellement par André Bazin et fut constitué en réaction au premier modèle. Selon Bordwell, deux tendances artistiques du cinéma évoluent simultanément depuis le tournant du 20<sup>e</sup> siècle. La première tendance suit l'évolution de l'art cinématographique selon le modèle de la « version standard ». La seconde tendance a émergé avec les premiers films Lumière et s'inscrit notamment à travers l'œuvre de Robert Flaherty et de F. W. Murnau. Ces cinéastes privilégiaient la capacité de la caméra à enregistrer le réel. Il en résulte un réalisme du temps et de l'espace qui n'est pas moins artistique que le formalisme à la base de la première tendance (Bordwell 1997 : 61). L'avènement du parlant induit un déclin de l'art

cinématographique selon les critères d'une seule des deux tendances, soit la première. Pour la deuxième tendance, le son ajoute au contraire un autre degré de réalisme et participe ainsi à l'évolution de l'art cinématographique.

En comparant les discours de Bardèche, Brasillach, Sadoul et Bazin, Bordwell fait l'erreur, à mon sens, de mettre en parallèle des démarches de natures bien différentes. En effet, alors que la démarche de Bardèche et Brasillach relève dans une certaine mesure de celle de l'historien, Bazin ne fait aucun travail de type historiographique. Bardèche et Brasillach font, à certains égards, un travail minimal d'exploration de sources primaires – comme je m'efforcerai de le montrer au chapitre 5 : visionnage de films dans les ciné-clubs et lecture de revues spécialisées de l'époque – et empruntent des concepts de la critique littéraire et du théâtre (auteur, œuvre, langage, etc.) pour mettre à jour de nouvelles informations. Je considère ainsi qu'ils ne se posent pas uniquement en témoins et qu'ils ne racontent pas que leurs souvenirs, et ce, même s'ils écrivent au tout début de leur *Histoire du cinéma* : « Nous avons vu naître un art » (Bardèche et Brasillach 1935 : 7).

La démarche de Bazin, quant à elle, relève plutôt d'une réinterprétation esthétique de discours historiques de seconde main. Bazin est un critique expérimenté, mais n'est pas véritablement historien (et ne l'a jamais prétendu d'ailleurs). Même s'il ne cite le travail d'aucun historien dans son principal

texte historique « L'évolution du langage cinématographique » (1958)<sup>24</sup>, Bazin s'est toujours réfugié derrière le travail d'historiens pour s'autoriser à faire des commentaires et des hypothèses interprétatives sur l'histoire du cinéma. On peut présumer que Bazin s'appuyait essentiellement sur les travaux de Sadoul auxquels il réfère dans son article « Le mythe du cinéma total » paru dans *Critique* en 1946 et avec lequel il correspondait, comme en fait foi cette lettre datée du 5 janvier 1958 dans laquelle Bazin demande conseils à Sadoul au sujet, justement, de la pratique historique :

D'abord que doit être une filmographie ? La fiche d'identité *officielle* ou la fiche d'identité *réelle* ? Et quelle est la fiche officielle ? Le générique figurant sur la pellicule au début du film ou le générique reproduit dans le press-book ou encore celui de la *Cinématographie française* ? [...] Autre question : celle des sources. Elle est naïve, mais je débute. Qu'existe-t-il, avant-guerre, comme documentation corporative et où peut-on la consulter ? Depuis quand notamment *la Cinéma* publie-t-elle ses fiches filmographiques ?<sup>25</sup>

La périodisation de Bordwell pose problème par ailleurs puisqu'elle regroupe, comme celle de Kusters, sous une même « catégorie » des démarches historiennes bien différentes du point de vue de la mise en récit et des procédures d'analyse et d'enquêtes utilisées. Ainsi en est-il de l'*Histoire du*

---

<sup>24</sup> Ce texte est la synthèse de trois articles parus précédemment : 1) « Pour en finir avec la profondeur de champ » publié dans le premier numéro des *Cahiers du cinéma* en 1951 ; 2) « Découpage » paru dans l'ouvrage collectif *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952) sous la direction d'Antonio Petrucci ; et finalement 3) « Le découpage et son évolution » publié dans *L'âge nouveau* en 1955.

<sup>25</sup> A. Bazin, lettre à Georges Sadoul, 5 janvier 1958. Cité dans C. Gauthier 2004 : 173.



*cinéma* (1935) de Bardèche et Brasillach et de l'*Histoire générale du cinéma* (1946-1954) de Sadoul en plusieurs tomes, dont le récit s'apparente tous deux, selon Bordwell, à la « version standard » :

Sadoul owes many debts to his two predecessors [Bardèche et Brasillach]. His acclaimed one-volume *Histoire du cinéma mondial* (1949) and his multivolume *Histoire générale du cinéma* (published 1948[sic]-1954, with posthumous volumes in 1975) adhere rather closely to Bardèche and Brasillach's period scheme. It is likely that Sadoul's work popularized their periodization (Bordwell 1997 : 41).

L'appareillage conceptuel utilisé par l'historien, sa relation aux sources primaires et l'organisation de son discours sont ainsi autant d'éléments mis de côté dans la conceptualisation de ces deux grands modèles que sont la « version standard » et le « programme dialectique » et qui domineraient, selon Bordwell, l'historiographie traditionnelle du cinéma.

Il en va de même pour les quelques périodisations de l'historiographie du cinéma proposées depuis près de trente ans maintenant<sup>26</sup>. François Albera faisait un constat similaire tout récemment :

---

<sup>26</sup> Vincent Pinel regroupait en 1985 les travaux de Donnadiou (1897), Coissac (1925), Moussinac (1925), Charensol (1930) et Noverre (1926) sous une période nommée « les précurseurs » (Pinel 1985 : 19-20). Jean-Pierre Jeancolas propose en 1989 une périodisation de l'historiographie française du cinéma en trois grandes périodes à partir de 1935 (Jeancolas 1989 : 80-82) : 1) 1935-1955 : les grandes tentatives universalisantes ; 2) 1960-1975 : le temps des monographies (le cinéma a ses lettres de noblesse en termes d'art) ; 3) 1975-... : les années-Chirat. Guido Oldrini distingue en 2004 cinq périodes dans l'historiographie du cinéma : « a) la première, où dominent les mémorialistes, les témoins ; b) celle de l'après-Deuxième Guerre, instituant le modèle de « l'histoire générale » dont Sadoul est le parangon ; c) la prolifération des histoires générales sur le modèle Sadoul, qui voient le jour par pays (France, Grande-

Dans les études cinématographiques, l'historiographie comme histoire des discours historiques s'est finalement peu préoccupée d'examiner les conditions et les enjeux des différentes « opérations historiographiques » mises en œuvre par les uns et les autres (Albera 2011 : 50-51).

Il est à mon sens essentiel d'effectuer de telles distinctions dans les futurs travaux historiographiques. Les procédures d'analyse et d'enquête et les mises en récit des différents discours historiques n'ont jamais été au centre d'une étude d'envergure afin d'en dresser l'historiographie et c'est cette carence que la présente thèse désire combler, en partie du moins.

---

Bretagne, Pologne, Allemagne de l'Ouest, Allemagne de l'Est, États-Unis, Italie, Espagne...); *d*) la nouvelle historiographie académique qui conteste le modèle Sadoul et s'inscrit dans la voie de la « New Film History »; *e*) la voie encyclopédique, les dictionnaires, filmographies, catalogues, chronologies, etc. (Oldrini 2004, p. 36-38) » (Albera 2011 : 77). Il m'est impossible de me prononcer adéquatement sur la périodisation d'Oldrini, puisque ces travaux sont en italien. Même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'une périodisation de l'historiographie du cinéma, il me faut mentionner le travail exceptionnel de Christophe Gauthier dont les recherches (2007a) ont permis de jeter une lumière nouvelle sur les conditions d'émergence de trois modèles historiographiques du cinéma qui se seraient mis en place dès l'entre-deux-guerre : une histoire technique dès 1896, une histoire cinéphile au tournant des années 1920 et une histoire encyclopédique à la fin des années 1930.

**Première partie. Préalables théoriques et  
historiographiques**

## **Chapitre 1. L'opération historiographique de Michel de Certeau**

La structure triadique proposée par Michel de Certeau – une combinaison entre un lieu social, des pratiques scientifiques et la construction d'un texte – afin de rendre compte de ce qu'est faire de l'histoire correspond aux différents points d'accord dans la communauté des historiens depuis quelque temps déjà. On admet que l'historien parle à partir d'une position située dans un lieu sociologique précis, selon des stratégies de discours adaptées à des objectifs qu'il se propose et qui lui permettent de construire des objets de connaissance précis.

L'examen critique de discours historiques à partir de cette proposition de De Certeau permet de « démonter de façon [...] implacable les mécanismes et les lois silencieuses de l'institution historique » (Martin 2002 : 109). En effet, dans *L'écriture de l'histoire* (1975), Michel de Certeau met en lumière une série de manipulations sur laquelle repose la discipline dont le principal objectif est de produire un discours historique à partir des traces laissées par le passé.

De Certeau souligne d'abord l'importante influence de l'enracinement social des positions et des pratiques de l'historien sur l'élaboration de son discours. Hervé Martin a d'ailleurs professé en ce sens il y a à peine un peu plus d'une dizaine d'années :

[...] il n'y a pas d'énonciation historique à l'état pur, libre de toute contrainte et attachée à exposer la simple vérité des faits en toute transparence. Et la leçon demeure valable pour le présent. Quiconque s'adonne à un travail d'histoire, article, livre, thèse ou communication, le fait rarement pour des raisons de pure curiosité intellectuelle ou par simple passion scientifique. En général, on produit parce que l'on est arrimé à un ou à des « lieux » précis dont il faut satisfaire les exigences. Michel de Certeau l'a dit et répété, au point que la leçon est devenue banale : il y a toujours un contrat qui se cache derrière un texte, soit celui de l'historiographe patenté et rétribué, soit les exigences d'un patron ou d'un groupe de recherche en quête de visibilité, soit l'engagement pris envers un éditeur, soit enfin l'attente de la corporation historienne à l'égard de ses membres désireux de s'élever dans la hiérarchie (Martin 2002 : 111).

Michel de Certeau insiste également sur le poids de la machinerie conceptuelle sur les différentes étapes de l'écriture de l'histoire : la construction initiale de l'objet de recherche, le choix des traces, le réarrangement des sources et du découpage de leur contenu, la confrontation entre les modèles conceptuels et le matériau, etc. De Certeau souligne la priorité qu'il faut donner aux méthodes d'investigation tout en gardant en tête leurs limites respectives (même s'il découle de cela une certaine fragilité des résultats).

Finalement, de Certeau met l'accent sur l'élaboration du discours au fil

de la rédaction et de l'organisation du texte. Cette organisation prend principalement la forme d'une écriture narrative, d'un récit. L'historien raconte l'histoire selon des faits et des événements qu'il reconstitue lui-même à partir de sources. Il construit après coup un système de relations qu'il établit entre ces faits. Pour ce faire, l'historien utilise des instruments conceptuels provenant souvent de disciplines extérieures à l'histoire.

## **1.1 Un lieu social**

Pour Michel de Certeau, l'histoire est d'abord produite à partir d'un « lieu » social. Tous les travaux historiques dépendent des lieux et des époques d'où on les écrit (de Certeau 1975 : 65). Ce sont principalement les institutions sociales (groupes de savants) et la société dans son ensemble – avec ses cadres intellectuels dominants – qui caractérisent le lieu social de l'opération historiographique.

La création de groupes autour d'intérêts partagés entre leurs différents membres (un savoir historique par exemple) est intimement liée à la naissance de champs de recherche. Les maisons d'édition, les groupes de recherche, les sociétés savantes, les universités sont autant de lieux qui conditionnent le discours historique et où s'élaborent des règles admises. Ces règles non seulement définissent le groupe, mais déterminent également ceux qui peuvent

en faire partie :

[Les méthodes ont une portée] d'*initiation* à un groupe (il *faut* apprendre ou pratiquer les « bonnes » méthodes, pour être introduit dans le groupe), [et créent un] rapport à une *force* sociale (les méthodes sont les moyens grâce auxquels se défend, se différencie et se manifeste le pouvoir d'un corps d'enseignants et de clercs). Ces « méthodes » dessinent un comportement institutionnel et les lois d'un milieu (de Certeau 1975 : 74).

Ces règles dépendent grandement des intérêts d'une société à un moment donné. Les cadres intellectuels culturellement dominants et extérieurs à l'histoire modèlent ses discours. Les historiens adoptent ces cadres, de manière consciente ou non, dans leur façon de poser leurs questions. De Certeau exemplifie cette véritable « circulation des concepts » par les « déplacements qui, tout au long de ce siècle [le 20<sup>e</sup> siècle], avaient transporté les catégories philosophiques dans les sous-sols de l'histoire comme en ceux de l'exégèse ou de la sociologie » (1975 : 66). Il s'agit également, à certains égards, d'un « outillage d'emprunt », puisque « l'histoire l'*éprouve* par un transfert de cet outillage sur des terrains différents, à la manière dont on "éprouve" une voiture de tourisme en la faisant fonctionner sur des pistes de course, à des vitesses et dans des conditions qui *excèdent* ses normes » (1975 : 93). Les questions que l'historien se pose et les concepts qu'il utilise pour y répondre sont donc le fruit de déterminations provenant de la société dans laquelle il évolue. Ce qui fait advenir une question ou un phénomène est

rarement (et même presque jamais) interne à la discipline de l'histoire.

L'historien ne peut donc se poser que certaines questions à un moment et dans un endroit donné. Des questions lui sont « interdites » dans la mesure où le contexte ne permet plus de les poser ou ne permet pas encore de les formuler :

Telle est la double fonction du lieu. Il *rend possibles* certaines recherches, par le fait de conjonctures et de problématiques communes. Mais il en *rend d'autres impossibles* ; il exclut du discours ce qui est sa condition à un moment donné ; il joue le rôle d'une censure par rapport aux postulats présents (sociaux, économiques, politiques) de l'analyse (de Certeau 1975 : 78).

La recherche historique est ainsi non seulement influencée par la subjectivité personnelle de l'historien, mais également<sup>27</sup>, avant tout par les institutions sociales à partir desquelles il énonce son discours et qui sont elles-mêmes, à leur tour, socialement déterminées : « Du rassemblement des documents à la rédaction du livre, la pratique historique est tout entière relative à la structure de la société » (de Certeau 1975 : 75-76)<sup>28</sup>. De Certeau n'est

---

<sup>27</sup> L'influence des groupes sur le discours historique est, pour Michel de Certeau, beaucoup plus importante que celle pouvant être exercée par l'historien lui-même : « Le livre ou l'article d'histoire est à la fois un résultat et un symptôme du groupe qui fonctionne comme un laboratoire. Comme la voiture sortie par une usine, l'étude historique se rattache au *complexe* d'une fabrication spécifique et collective bien plus qu'elle n'est l'effet d'une philosophie personnelle ou la résurgence d'une "réalité" passée. C'est le *produit* d'un *lieu* » (de Certeau 1975 : 73).

<sup>28</sup> L'idée de l'influence des différentes sciences (qu'elle soit humaine, sociale ou naturelle) sur l'histoire fut esquissée par Lucien Febvre dès les années 1930 : « Non, la Science ne se fait pas dans une tour d'ivoire, par l'opération intime et secrète des savants désincarnés vivant, en dehors du temps et de l'espace, une vie de pure intellectualité. La Science – et j'entends par là la Société des Sciences – la Science se fait par des hommes baignant dans le milieu de leur



d'ailleurs pas le seul à penser de la sorte. On retrouve aussi la même idée chez Georges Duby et Guy Lardeau, qui ont fait des propositions tout à fait semblables au sujet des déterminations à l'œuvre dans la construction du discours de l'historien, quelques années après la parution de l'ouvrage de De Certeau :

Il y a, disions-nous, l'état de la recherche, l'état des matériaux sur lesquels son travail s'exerce ; il y a son désir propre, qui trouve à s'y lover, son histoire propre, qui se raconte dans la grande. Mais il y a aussi les intérêts que son époque lui impose ; et si l'histoire est bien en effet, dans notre culture, l'un des modes fondamentaux à travers lesquels une société affirme sa propre image, et la rêve, on dira même que cette détermination-ci est sans doute la plus prégnante, celle qui enveloppe toutes les autres. On dira en effet que ce sont ces intérêts qui commandent d'abord le retravail des matériaux légués, mais aussi le choix de nouvelles traces, de nouvelles méthodes, d'un nouveau style, en fonction des interrogations neuves qu'ils suscitent, des objets nouveaux qu'ils découpent.

Et c'est à l'intérieur de cette découpe, en quelque sorte « sociale », que les intérêts singuliers de *tel* historien vont introduire une nouvelle découpe, surdéterminée celle-ci, puisqu'elle est à la fois l'effet de son inscription singulière dans l'époque (soit son inscription idéologique, philosophique, politique, etc.) et proprement de son désir singulier. Ainsi la détermination par les intérêts de l'époque apparaît-elle comme le premier de ces cercles concentriques par quoi se détermine le travail d'un historien (Duby et Lardeau 1980 : 47-48).

---

époque : le même pour les mathématiciens, les physiciens, les biologistes... et les historiens ; le même, et qui agit sur tous de la même façon, et par qui s'opère la liaison de leurs activités scientifiques avec l'ensemble des autres activités de la même époque. En d'autres termes, la Science n'est pas un Empire dans l'Empire. Elle ne se sépare pas du milieu social dans lequel elle s'élabore » (Febvre 1936a : 8-9).

Ainsi donc, toute interprétation historique est fonction d'un système de référence qui sous-tend le travail d'analyse de l'historien, du découpage du matériau et des codes de son déchiffrement jusqu'à l'ordonnancement du récit. C'est, selon Michel de Certeau, le *non-dit* du dire de l'historien, soit le rapport complexe d'un sujet (l'historien) à son objet d'étude.

## 1.2 Des procédures d'analyse

L'histoire est également le produit d'un complexe de procédures qui comprend principalement des méthodes d'enquête et d'analyse. De manière générale, l'historien transforme par ses méthodes des matières premières (source ou « éléments de la nature » pour reprendre les mots de De Certeau) en histoire (discours ou « éléments de culture ») :

De déchets, de papiers, de légumes, voire des glaciers et des neiges éternelles, l'historien *fait autre chose* : il en fait de l'histoire. Il artificialise la nature. Il participe au travail qui change la nature en environnement et modifie ainsi la nature de l'homme. Ses techniques le situent précisément à cette articulation (de Certeau 1975 : 82).

L'opération historique/riographique consiste à découper le donné (les sources) selon un appareillage conceptuel issu du présent (et qui se distingue

nécessairement du passé à « reconstruire »)<sup>29</sup>. Le rapport de l'histoire, en tant que discipline, au réel se développe ainsi à la fois au niveau du passé (sur le mode du « fait historique ») et au niveau du présent (sur le mode de l'usage de « modèles reçus » d'autres disciplines) (de Certeau 1975 : 93). L'articulation de champs scientifiques contemporains sur la démarche historique permet de mesurer les écarts (et les continuités) que l'historien trouve dans les sources qu'ils exploitent – non seulement des écarts quantitatifs (courbes d'espérance de vie, de prix du blé ou de température), mais également qualitatifs (différences structurales) – par rapport à des constructions formelles présentes, telles que des modèles économiques, démographiques ou sociologiques. Ainsi utilisés par l'historien, ces modèles permettent de mettre en lumière des différences (faits historiques) et des césures (événements). L'un des principaux objectifs de la recherche historique est d'effectuer une critique des modèles contemporains à l'historien (de Certeau 1975 : 119).

Ces méthodes varient selon la société et l'époque dans lesquelles l'historien officie : « S'il est vrai que l'organisation de l'histoire est relative à un lieu et à un temps, c'est d'abord par ses techniques de production. Généralement parlant, chaque société se pense "historiquement" avec les instruments qui lui sont propres » (de Certeau 1975 : 80). C'est donc à partir de ses méthodes – qui lui permettent de construire et d'analyser son objet – que

---

<sup>29</sup> L'appareillage conceptuel issu du présent de l'historien se distingue nécessairement du passé à « reconstruire », non pas seulement à cause de l'opposition passé/présent, mais également en raison de l'opposition empirique/conceptuel.

l'histoire s'ancre dans le présent singulier d'une société donnée.

L'importance d'un sujet pour d'autres sciences contemporaines à l'historien est l'une des principales influences dans la construction de son objet d'étude :

Un intérêt scientifique « extérieur » à l'histoire définit les objets qu'elle se donne et les régions où elle se porte successivement, selon les champs tour à tour les plus décisifs (sociologique, économique, démographique, culturel, psychanalytique, etc.) et conformément aux problématiques qui les organisent (de Certeau 1975 : 96).

La manière de conceptualiser cet objet reste d'ailleurs dépendante de l'état de la discipline (et de l'état de la science en général), à un moment donné dans la communauté scientifique historique<sup>30</sup>. L'histoire n'a pas, pour ainsi dire, d'objet d'étude spécifique. C'est bien ce que dit François Furet lorsqu'il écrit : « [l'histoire] n'est pas définie par un objet d'étude, mais par un type de discours. Dire qu'elle étudie le temps n'a pas d'autre sens que de dire qu'elle dispose tous les objets qu'elle étudie dans le temps » (Furet 1982 : 73).

L'historien renouvelle ainsi constamment ses méthodes d'analyse au fil du temps, que ce soit pour élaborer de nouveaux modèles explicatifs, pour

---

<sup>30</sup> Georges Duby dit à peu près la même chose lorsqu'il écrit : « Je ne sais pas pourquoi, à un certain moment, je me suis décidé à m'occuper davantage des structures familiales, de relations entre les "vieux" et les "jeunes"... Pourquoi ? Ce n'est certainement pas par hasard. Certes, ce choix reste en très grande partie dicté par l'état général de la matière scientifique, par les dispositions d'ensemble du chantier, et les questions que je me suis un moment posées furent suscitées par des recherches parallèles aux miennes. Il existe dans la communauté des historiens une véritable "formation problématique", une sorte de système où les interrogations formulées ici ou là se trouvent en état de cohérence. Mais il se peut, et il est même sûr, qu'intervenaient d'autres inclinations » (Duby et Lardeau 1980 : 47).

traiter d'anciennes traces différemment ou tout simplement pour en traiter de nouvelles. Paul Veyne dira d'ailleurs que l'histoire n'a pas de méthode (Veyne 1971 [1978] : 9). Cela permet d'ouvrir de nouveaux champs et de multiplier les points de vue sur ceux qui sont déjà existants.

L'historien se trouve majoritairement confronté à une masse documentaire dans laquelle il doit opérer des choix. Tout commence en histoire par le geste de sélectionner, de regrouper et ultimement de transformer en documents des objets qui n'avaient, à première vue, aucun lien direct entre eux (Certeau 1975 : 84). L'objectif de l'historien est de poser aux archives des questions auxquelles elles n'étaient pas destinées à répondre. D'où l'importance, encore une fois, de la conceptualisation initiale :

On s'aperçoit que chaque génération d'historiens opère un choix, néglige certaines traces, au contraire en exhume d'autres, auxquelles personne depuis un certain temps, ou depuis toujours, ne prêtait attention. Par conséquent, déjà, le regard qu'on porte sur ces détritiques est subjectif ; il dépend d'une certaine interrogation, d'une certaine problématique (Duby et Lardreau 1980 : 40).

Le document (soit la trace transformée en source) n'existe pas plus *a priori* que le fait historique. L'historien fabrique ses documents en transformant les traces sur lesquelles il a choisi de travailler : « L'établissement des sources [se fait] par une action instituante et des techniques transformatrices » (de Certeau 1975 : 87).

L'historien est autant tributaire de la conservation et du classement des archives de son époque que des moyens techniques mis en œuvre pour les prospecter (les principes de classement, la construction des catalogues – index par thèse ou par matière). La façon dont ces documents sont classés et celle par laquelle il est possible de naviguer à travers eux varient non seulement d'une archive à l'autre, mais varient également dans le temps. Il en va de même avec l'accessibilité des documents conservés par une archive : des documents secrets peuvent devenir disponibles uniquement après un certain nombre d'années, d'autres sont trop fragiles avec le temps et sortent ainsi de la circulation publique avant que l'on puisse les transférer sur un support plus solide, d'autres, enfin, gardés de manière privée par une famille sont donnés à une archive gouvernementale qui les classe et les met à la disponibilité du public. Ce changement constant dans le monde des archives est d'une importance capitale pour l'historien dans la mesure où il permet le renouvellement de son discours :

[...] on ne peut envisager de changer l'utilisation des Archives sans que leur forme change. À des questions différentes, la même institution technique interdit de fournir des réponses neuves [...]. La transformation de l'« archivistique » est le départ et la condition d'une nouvelle histoire (de Certeau 1975 : 87).

Les archivistes cherchent à penser la conservation et l'organisation de leurs documents en fonction des possibles demandes de futurs usagers

(principalement des historiens, mais également des journalistes ou des documentaristes par exemple). L'objectif premier est de faciliter le travail d'un corps professionnel externe. Par manque de ressources (monétaires, humaines, espace, etc.), les archivistes posent des choix. Quelles traces doit-on garder ? Quelles traces doit-on répertorier en premier et selon quel ordre doit-on le faire ? Les réponses à ces questions témoignent d'une certaine conception de l'histoire « à faire ». L'archiviste devient historien en quelque sorte :

Tout le mécanisme moderne des archives a été conditionné par la solution à donner au problème clef : celui de l'élimination des documents inutiles. Par formation ou par vocation, l'archiviste est nécessairement un historien ; c'est parce qu'il sait par expérience personnelle comment s'écrit l'histoire et avec quels matériaux, qu'il n'a pu se résigner à être seulement un « conservateur d'archives » et qu'il est devenu en quelque sorte le spécialiste de l'élimination : il est l'homme qui sait détruire (Marichal 1961 : 1138).

L'archiviste ne peut collectionner, conserver et classer sans postulat ni *a priori*, et ce, malgré la rigueur de son travail dans le traitement des archives. Il y a nécessairement une réflexion derrière chacun de ses choix. Cette réflexion est non seulement nourrie par la subjectivité personnelle de l'archiviste, mais également, et peut-être plus encore, par les cadres intellectuels et les idéologies dominantes. L'impact des choix de l'archiviste est énorme pour l'historien, puisque ce qui n'est pas conservé, ce qui ne laisse pas de trace, peut difficilement resurgir dans le discours historique.

Même si l'objet de recherche est une construction de l'historien et non pas une réalité endormie et oubliée dans les archives qui ne demanderait qu'à être découverte, l'objet de recherche ne peut être cerné que dans la mesure où des traces le permettent. L'objet de la recherche historique dépend ainsi à la fois de la problématique initiale (qui dépend elle des concepts qui ont permis de la formuler) *et* des séries documentaires constituées (qui sont, elles, constituées à partir d'un croisement de séries de mises en relation).

### **1.3 La construction d'un texte**

L'histoire est finalement la construction d'un texte, soit un travail d'organisation et de rédaction. Le discours impose de nombreuses contraintes à la recherche. L'opération qui fait le pont entre la recherche et l'écriture est ainsi toujours en conflit avec les procédures d'analyse.

Les limitations physiques du discours obligent la pratique historique à se conformer à certaines exigences. Le texte circonscrit l'histoire puisqu'il se doit d'avoir une fin (même si la recherche est quant à elle interminable). Le discours gomme par ailleurs les lacunes qui sont le principe même de la recherche et se présente comme un tout cohérent dont la structure est constituée de concepts et de règles historiques. Autrement dit, « par un ensemble de figures, de récits et de noms propres, [la représentation scripturaire] représente



ce que la pratique saisit comme sa limite » (de Certeau 1975 : 102).

Alors que la recherche débute dans le présent d'un lieu social déterminé (à partir notamment d'un appareillage conceptuel contemporain à l'historien) pour ensuite cheminer vers le passé – avec comme point de fuite le plus ancien –, l'historien présente majoritairement les résultats de sa recherche selon un ordre chronologique (même si, comme le remarque de Certeau, la présentation de moments synchroniques est possible). Le plus ancien devient alors le point de départ de son discours. L'écriture historique inverse donc l'ordre des pratiques dont elle résulte : « [la chronologie] rabat sur le texte l'image inversée du temps qui, dans la recherche, va du présent au passé. Elle en suit la trace à rebours » (de Certeau 1975 : 106).

L'historien postule le point d'origine de son discours et l'oriente sur le moment présent, générant ainsi un axe linéaire (d'une origine à une fin). L'objectif de ce discours est de présenter une recherche, « de faire place à un *travail* », et non de fonder le mythe d'une origine, de traduire la consécution de faits en relation causale (c.-à-d. transformer en *cause* un fait qui s'est déroulé *avant* et en *conséquence* un fait qui s'est déroulé *après*) ou de rechercher une fin qui permettrait de donner un sens à tout ce qui s'est passé avant le point culminant d'une évolution quelconque (de Certeau 1975 : 109).

Malgré les pièges qu'elle peut tendre à l'historien (bien malgré elle), la chronologie est malgré tout l'une des plus importantes constructions opératoires

de ce dernier. C'est l'ordre chronologique qui lui permet de bien expliquer les changements (ou la pérennité) de phénomènes dans le temps. Les dates, les faits, les événements et autres concepts historiques (tels que « la *période*, le *siècle*, etc., mais aussi la *mentalité*, la *classe* sociale, la *conjoncture* économique, ou la *famille*, la *ville*, la *région*, le *peuple*, la *nation*, la *civilisation*, ou encore la *guerre*, l'*hérésie*, la *fête*, la *maladie*, le *livre*, etc., sans parler de notions telles que l'*Antiquité*, l'*Ancien Régime*, les *Lumières*, etc. » (de Certeau 1975 : 115) n'ont pas de sens lorsqu'ils sont pris isolément.

Ces éléments n'ont pas, par ailleurs, de réalité concrète, puisqu'ils sont constructions de l'historien (il faut garder en mémoire que le lieu social et les obligations théoriques et pratiques des cadres intellectuels dominants imposent des contraintes dans la détermination de ces unités conceptuelles qui sont essentielles à la pratique scripturaire de l'historien) :

Les faits n'existent pas isolément [...]. Les événements ne sont pas des choses, des objets consistants, des substances ; ils sont un découpage que nous opérons librement dans la réalité, un agrégat de processus où agissent et pâtissent des substances en interaction, hommes et choses [...]. Les événements n'existent pas avec la consistance d'une guitare ou d'une soupière (Veyne 1971 [1978] : 51-58).

Plus concrètement, l'historien construit les faits historiques à partir des documents qu'il choisit. L'événement est par la suite pensé en fonction d'un ensemble de faits pour lequel l'historien veut attribuer un sens particulier. Cela

permet au final une possible organisation des documents :

[Q]u'est un événement, sinon ce qu'il faut supposer pour qu'une organisation des documents soit possible ? Il est le moyen grâce auquel on passe du désordre à un ordre. Il n'explique pas, il permet une intelligibilité (de Certeau 1975 : 114).

L'événement est constitué comme une organisation de faits qui fait sens.

L'historien lie tous les événements ainsi construits par un itinéraire narratif :

l'événement est ce qui *découpe*, pour qu'il y ait de l'intelligible ; le fait historique est ce qui *remplit* pour qu'il y ait énoncés de sens. Le premier conditionne l'organisation du discours ; le second fournit les signifiants destinés à former, sur mode narratif, une série d'éléments significatifs. En somme, le premier articule, et le second épelle (de Certeau 1975 : 114).

L'historien établit un système de relations entre ces différents éléments à partir d'un point de vue particulier. Une même série d'éléments mis en relation à partir d'un point de vue différent donnera une histoire autre. Ce qui ne signifie aucunement que l'une de ces différentes histoires serait meilleure pour rendre compte d'une période en particulier.

La mise en place des faits et des événements dans le texte permet l'organisation générale du discours historique qui prétend présenter un contenu vrai qui peut être vérifié. Pour ce faire, l'historien s'appuie sur des citations qui témoignent de la réalité décrite (sources primaires) et des références qui

garantissent la validité du système interprétatif proposé par l'historien (sources secondaires). Ce système de renvois aux sources, c'est-à-dire à un discours autre, a pour rôle d'accréditer le discours de l'historien qui vacille ainsi toujours entre la vraisemblance (son propre discours) et la vérifiabilité (le discours des autres) : « la structure dédoublée du discours fonctionne à la manière d'une machinerie qui tire de la citation une vraisemblance du récit et une validation du savoir. Elle produit de la fiabilité » (de Certeau 1975 : 111). La citation permet par ailleurs de situer le discours de l'historien dans un ensemble de connaissances plus vaste. Autrement dit, elle permet « d'articuler le texte sur son extériorité sémantique, de lui permettre d'avoir l'air d'assumer une part de la culture et de lui assurer ainsi une crédibilité référentielle » (de Certeau 1975 : 112).

Au final, les réflexions de Michel de Certeau sur les mécanismes de l'écriture de l'histoire tirent leur importance du fait que l'histoire ne saurait être scientifique que lorsqu'elle réfléchit sur ce qu'elle construit et lorsqu'elle conjugue une démarche claire et précise à la volonté d'une reconstitution du passé. Autrement dit, un discours n'est « historique » que s'il explicite sa relation à un lieu social et à un complexe de procédures d'analyse (de Certeau 1975 : 101). L'historien ne peut appréhender ce qui s'est réellement passé, puisqu'il doit construire conceptuellement ce qu'il étudie à partir de traces laissées par le passé. Il ne peut que supposer l'existence d'un réel lors de

l'écriture de son discours. C'est ce qui justifie la démarche historique et ce qui la distingue du discours fictionnel.

## **Chapitre 2. Évolution de l’histoire en tant que discipline en France : du milieu du 19<sup>e</sup> siècle jusqu’au début des années 1950**

L’histoire en tant que discipline est en perpétuelle évolution, que ce soit au niveau des sources utilisées par les historiens, des méthodes pour les analyser ou de l’écriture. Depuis le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, ou depuis l’avènement de ce que l’on nomme le « moment méthodique », certains éléments de la discipline sont cependant demeurés constants. La transformation des traces et des témoignages en documents demeure l’un des gestes fondamentaux du travail historique. L’historien s’affaire encore aujourd’hui à constituer et à critiquer les sources sur lesquelles il basera son discours. Il doit se demander, par exemple, si telle trace provient du moment dont elle prétend témoigner et s’il s’agit d’un original<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Je reviendrai plus en détail à la section 2.1.2 sur la série d’opérations analytiques (critiques externe et interne) développée par les historiens méthodiques qui permet d’établir des « faits historiques » de manière plus rigoureuse.

L'énumération d'événements sous forme de chronique n'est toujours pas suffisante pour faire de l'histoire. Il faut dégager la signification des faits et des événements. La critique des sources, l'explication des faits et des événements, le sens de la chronologie et le souci d'érudition sont quelques-uns des éléments qui garantissent encore de nos jours la scientificité du travail de l'historien, et ce, depuis l'avènement de l'histoire méthodique à partir de la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle.

## **2.1 L'établissement d'une méthode : l'histoire méthodique (des années 1870 jusqu'aux années 1930)**

### **2.1.1 Le discours historique comme ferment national**

En France, au début de la Troisième République (1870), une nouvelle génération d'historiens décide de fonder, à l'imitation des historiens allemands,

une méthode scientifique. L'histoire « méthodique »<sup>32</sup>, aussi appelée histoire positiviste (Carbonell 1976) ou école « methodiste » (Noiriel 1996 [2005]), domine l'historiographie durant la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle (1850-1900) et exerce une influence sur la recherche, l'écriture et la pensée historiques jusqu'aux années 1930. L'objectif principal des historiens méthodiques fut d'établir une méthode et fonder une histoire nationale.

La montée en puissance de la science de la nature durant la seconde partie du 19<sup>e</sup> siècle ébranla le modèle littéraire de l'histoire et participa à l'émergence du moment méthodique : « Les conceptions du travail scientifique que véhiculent les chercheurs en sciences expérimentales (physique, chimie, biologie) s'imposent progressivement comme modèle de toute activité de connaissance » (Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 100). L'histoire se construit ainsi graduellement sur le modèle des sciences expérimentales. Par exemple, Hippolyte Taine, auteur d'*Essais de critique et d'histoire* (1866), propose une méthode historique dérivée des principes de la médecine expérimentale de Claude Bernard (*Introduction à la médecine expérimentale*, 1865).

L'œuvre historique de la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup> siècle est très imprégnée d'un discours idéologique et nationaliste. Les

---

<sup>32</sup> J'ai choisi, à la suite de Delacroix, Dosse et Garcia ([1999] 2007), de désigner ce courant de l'historiographie par le terme « méthodique », notamment parce que celui-ci est un terme utilisé à l'époque (Seignobos 1901 : 188, cité dans Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 97).



relations internationales en Europe sont de plus en plus tendues durant cette période. Les tensions entre la France et l'Allemagne sont particulièrement grandes, et ce, d'autant plus après la défaite de 1871 et l'annexion de l'Alsace-Lorraine. Se déroule la même année en France la « Commune de Paris », une période insurrectionnelle qui dura un peu plus de deux mois à Paris. La volonté d'une stabilisation politique en France se traduit ainsi dans le discours historique. On attend de plus en plus des historiens qu'ils produisent une histoire politique unifiée qui puisse servir de ferment national. C'est pourquoi la production des historiens méthodiques concerne essentiellement l'histoire politique de la France (Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 168).

Des publics variés ont de plus en plus un réel intérêt pour l'histoire locale et nationale. Plusieurs sociétés d'histoire se créent à Paris et en province : la Société d'histoire de l'art français (1876), la Société de l'histoire de Normandie (1869), la Société des archives historiques de Paris et de l'Île-de-France (1874), la Société d'histoire de la Révolution française (1888), la Société des études robespierristes (1907), la Société d'histoire ecclésiastique de la France (1914) (Caire-Jabinet 2004 : 76). Des revues généralistes – la *Revue historique* (1876), *The English Historical Review* (1886), ou encore *The American Historical Review* (1895) – et spécialisées – *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (1899) et *La Révolution française* (1887) – se multiplient et fédèrent un réseau de collaborateurs. Les collections et les manuels prolifèrent et une certaine élite de la corporation historienne se

concentre autour de centres d'activités de recherche bien précis, mais divers : la Sorbonne (qui est le lieu de la formation professorale), l'École pratique des Hautes Études (où l'on effectue la recherche), l'Institut libre de sciences politiques pour une histoire des relations internationales, l'École des Chartes, etc. (Caire-Jabinet 2004 : 79).

Tout un réseau s'articule entre ces différents pôles de la recherche historique méthodique. Gabriel Monod, fondateur de *La Revue historique* en 1876 (dont le comité de rédaction est composé à la fois d'archivistes et d'universitaires) est professeur à l'École des Chartes et à l'École pratique des Hautes Études. Il sera également professeur au Collège de France à la fin de sa carrière. En 1906, le Collège de France crée pour Gabriel Monod une chaire d'« histoire générale et de méthode historique ».

La large diffusion du courant méthodique est principalement due à son articulation dans l'institution scolaire, et ce, à tous les niveaux de la recherche et de l'enseignement. Au final, les historiens méthodiques se sont retrouvés dans une communauté liée par une démarche scientifique commune, créant ainsi des « groupes » dont la cohésion est assurée par des intérêts de recherche partagés et où s'élaborent des règles admises.

## 2.1.2 Une méthode rigoureuse

Le caractère « positif » des faits et des études historiques en général est assuré par une documentation qui est elle-même authentifiée et validée par la critique. Une recherche érudite des sources et une critique rigoureuse des documents constituent la base d'une nouvelle méthode historique. L'historien doit maintenant rechercher les documents, les classer et y appliquer une critique interne et externe (soit distinguer le document d'archives de la source narrative).

Le manuel d'initiation intitulé *Introduction aux études historiques* et publié en 1898 par l'archiviste Charles-Victor Langlois et l'historien Charles Seignobos résume l'entreprise de recherche et de critique des sources selon le moment méthodique. Les auteurs y envisagent l'histoire comme la connaissance d'un passé atteignable par les traces qu'il a laissées. L'historien doit établir les faits en scrutant minutieusement les documents qui se trouvent devant lui.

L'historien se doit d'exposer ce qui a eu lieu. Il ne s'agit plus, comme c'était le cas des historiens romantiques avant eux, de juger le passé au bénéfice

des contemporains<sup>33</sup>. Le principe derrière cette nouvelle position isole le passé du présent.

Les sources de l'histoire sont les traces du passé. La connaissance historique est une connaissance par traces, c'est-à-dire qu'elle ne provient jamais de l'observation directe d'un phénomène ni d'une expérience renouvelable (comme c'est le cas avec les sciences de la nature), mais elle est rapportée par d'autres observateurs que l'historien lui-même.

[...] les faits disparus ont laissé des traces, quelques fois directement sous forme d'objets matériels, le plus souvent indirectement sous la forme d'écrits rédigés par des gens qui ont eux-mêmes vu ces faits. Ces traces, ce sont les documents, et la méthode historique consiste à examiner les documents pour arriver à déterminer les faits anciens dont ces documents sont les traces. Elle prend pour point de départ le document observé directement ; de là elle remonte, par une série de raisonnements compliqués, jusqu'au fait ancien qu'il s'agit de connaître (Seignobos 1901 : 5).

Les historiens méthodiques privilégient ainsi les témoignages volontaires, soit ceux destinés à informer le lecteur sur le présent de l'auteur. L'histoire méthodique se veut être la mise en série de faits livrés indirectement par les documents écrits.

---

<sup>33</sup> Et ce, malgré le fait que, comme le dit Pierre Sorlin, « [m]ême complètement perdus au milieu de leurs archives, même isolés au II<sup>e</sup> millénaire avant J.C., les historiens ne répondent jamais qu'aux questions de leurs contemporains » (Sorlin 1984 : 7).

La véracité du discours de l'historien est notamment garantie par une double analyse critique des sources. L'historien juge d'abord de l'authenticité du document, de sa provenance, de son intégralité et de la manière dont il a été fabriqué. L'ensemble de ces procédures d'interrogation est la critique externe :

D'abord, on observe le document. Est-il tel qu'il était lorsqu'il a été produit ? N'a-t-il pas été détérioré depuis ? On recherche comment il a été fabriqué afin de le restituer au besoin dans sa teneur originelle et d'en déterminer la provenance. Ce premier groupe de recherches préalables, qui porte sur l'écriture, la langue, les formes, les sources, etc., constitue le domaine particulier de la CRITIQUE EXTERNE ou critique d'érudition (Langlois et Seignobos 1898 [1992] : 67).

L'historien tente par la suite de comprendre ce que l'auteur du document a voulu dire, si cet auteur a cru ce qu'il a dit et s'il a été fondé à croire ce qu'il a vu. Il s'agit d'atteindre la psychologie de l'auteur du document à travers la trace étudiée par l'historien. Cette deuxième démarche est la critique interne :

Ensuite intervient la CRITIQUE INTERNE : elle travaille, au moyen de raisonnements par analogie dont les majeures sont empruntées à la psychologie générale, à se représenter les états psychologiques que l'auteur du document a traversés. Sachant ce que l'auteur du document a dit, on se demande : 1<sup>o</sup> qu'est-ce qu'il a voulu dire ; 2<sup>o</sup> s'il a cru ce qu'il a dit ; 3<sup>o</sup> s'il a été fondé à croire ce qu'il a dit. À ce dernier terme le document se trouve ramené à un point où il ressemble à l'une des opérations scientifiques par lesquelles se constitue toute science objective : il devient une observation ; il ne reste plus qu'à le traiter suivant la méthode des sciences objectives. Tout document a une valeur exactement dans la mesure où, après en avoir étudié la genèse, on l'a réduit à une

observation bien faite (Langlois et Seignobos 1898 [1992] : 67-68).

Cette série d'opérations analytiques (critiques externe et interne) permet d'établir des « faits historiques » de manière rigoureuse. Une histoire conforme à ce qui s'est « réellement passé » peut être écrite à partir des faits ainsi dégagés. En somme, le chercheur s'affaire à trouver les faits qui se cachent dans les documents qui « parlent d'eux-mêmes ».

Les sources écrites jouent un rôle central dans l'élaboration du discours de l'historien : « En histoire, *on ne voit rien* de réel que du papier écrit » (Langlois et Seignobos 1898 [1992] : 178). C'est d'ailleurs à partir d'elles que les historiens méthodiques établissent la distinction entre la préhistoire et l'histoire, étant donné que l'histoire est la science qui étudie les sociétés ayant laissé des traces écrites. Les « documents figurés », comme les œuvres d'architecture, les sculptures, les ustensiles, les monnaies, les images de toutes sortes (les blasons, les sceaux, les peintures, etc.), sont souvent restreints à des champs particuliers de l'histoire (histoire de l'art) et à d'autres sciences auxiliaires de l'histoire (archéologie) (Langlois et Seignobos 1898 [1992] : 56).

Par leur méthode rigoureuse, les historiens positivistes revendiquent une objectivité qui garantit la scientificité de l'histoire.

### **2.1.3 Un récit linéaire et impersonnel**

Les historiens méthodiques favorisent presque essentiellement l'utilisation de témoignages de première main, c'est-à-dire les documents officiels écrits par des contemporains de la période sous observation, et ne se préoccupent que des faits clairement mentionnés par ces témoins. Cette « passivité » devant leurs sources est d'ailleurs l'une des principales raisons pour lesquelles les historiens méthodiques privilégient l'histoire politique, diplomatique et militaire. Les documents officiels parlent davantage des individus de la haute sphère politique et religieuse et presque jamais des anonymes citoyens.

Pour transformer les sources en discours, l'historien méthodique transpose en récit la logique qui lie les faits selon une relation de consécution-conséquence. L'historien organise les événements selon une trajectoire temporelle linéaire. Le récit déroule ainsi une énumération des faits reconstitués à partir des documents trouvés par l'historien. L'historien explique l'enchaînement chronologique et causal des événements. Le caractère événementiel du discours est l'un des aspects les plus importants du moment méthodique. L'objectivité est garantie par le caractère impersonnel du récit.

Dans leur discours, les historiens méthodiques doivent désormais renvoyer aux sources utilisées et aux travaux des autres historiens. Les notes et les bibliographies critiques sont alors nécessaires. Les notes deviennent non plus de simples renvois, mais un espace dans lequel les travaux des autres historiens sont également discutés de manière analytique.

Cela fait rupture avec le courant historiographique « romantique » qui dominait jusqu'alors. L'autorité du propos des historiens romantiques tenait presque toujours au contact personnel qu'ils avaient établi avec les archives. Inutile pour eux d'embrouiller le texte avec un échafaudage de citations qui brise le rythme du récit. Une histoire écrite en continu est non seulement affirmative et autoritaire, mais permet également de minimiser le doute chez le lecteur. Les historiens romantiques privilégiaient le littéraire, et ce, même s'ils avaient la volonté de fonder l'histoire sur des documents de première main dès les années 1820 (Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 99).

La question de l'écriture de l'histoire est extérieure au travail de l'historien méthodique. L'objectif est de séparer histoire et littérature. L'écriture se résume, pour ces historiens, à l'exposition des résultats de leur recherche dans une forme « littéraire » et neutre. Il est impératif que le texte soit le plus transparent possible afin de témoigner directement des faits. La rhétorique et le style littéraire sont proscrits puisqu'ils sont jugés incompatibles avec la rigueur scientifique prônée, seule capable de rechercher le vrai :



L'histoire n'est pas un art ; elle ne consiste pas à raconter avec charme. Elle ne ressemble ni à l'éloquence ni à la poésie. L'historien peut bien avoir de l'imagination ; il faut même qu'il en ait ; car il est nécessaire qu'il y ait dans son esprit une image exacte, complète, vivante des sociétés d'autrefois ; mais l'histoire n'est pas une œuvre d'imagination (Fustel de Coulanges 1875 : 341)<sup>34</sup>.

Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos militeront, à la suite de Fustel de Coulanges, contre cette « préoccupation de l'effet » et ce désir « de faire artiste » : « le choix du sujet, du plan, des preuves, du style est dominé chez tous les historiens romantiques par la préoccupation de l'effet, qui n'est pas assurément une préoccupation scientifique. C'est une préoccupation littéraire » (Langlois et Seignobos 1898 [1992] : 243). Ils défendent plutôt les formes d'exposition scientifique, c'est-à-dire objective et simple. L'historien « doit *toujours* bien écrire et ne jamais s'endimancher » (Langlois et Seignobos 1898 [1992] : 252) :

Je suis convaincu que la révolution dans la conception et la méthode de l'histoire doit être accompagnée d'une révolution dans le style historique. L'histoire a beaucoup souffert d'avoir été un genre oratoire. Les formules de l'éloquence ne sont pas des ornements inoffensifs ; elles cachent la réalité ; elles détournent l'attention des objets pour la diriger vers les formes ; elles affaiblissent l'effort qui doit consister (en histoire comme dans toute autre science) à se représenter les choses et à comprendre leurs rapports. Maintenant que l'histoire a commencé à se constituer en science, le moment est venu de rompre avec

---

<sup>34</sup> Cité dans Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 142

la tradition oratoire romaine et académique, et d'adopter la langue des sciences naturelles (Seignobos 1906 : 39).

L'objectif est, au final, de rompre avec la rhétorique et de donner au discours historique le ton détaché et austère de la science.

## **2.2 La consolidation du lien entre l'histoire et les sciences sociales : l'histoire-sciences sociales (des années 1900 jusqu'aux années 1950)**

### **2.2.1 Le besoin d'expliquer les changements des sociétés contemporaines**

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, le territoire de l'historien s'élargit, grâce notamment au renouveau créé par les questions posées par la sociologie, la géographie et l'économie. Ces sciences sociales, relativement nouvelles, inspirent une autre façon de penser l'histoire et ouvre d'autres champs de recherche à une discipline qui, pour certains, serait trop hermétiquement tournée vers la nation. Les approches historiques développées au contact des

sciences humaines et sociales à partir des années 1900 contribuent à renverser la position dominante de l'histoire historisante du moment méthodique, une histoire repliée sur elle-même et qui souhaite expliquer le passé de l'homme uniquement par ses propres méthodes. Ce sera d'ailleurs l'une des différences fondamentales entre le moment méthodique et cette nouvelle période durant laquelle le lien entre l'histoire et les sciences sociales se consolide (et à laquelle on réfère souvent par l'expression « l'école des *Annales* »<sup>35</sup> de par le rôle important joué par la revue du même nom durant cette période) : *la collaboration systématique entre l'histoire et différentes sciences sociales*.

Cette consolidation du lien entre l'histoire et les sciences sociales tire principalement sa source de l'industrialisation et de la démocratisation des sociétés européennes et nord-américaines au tournant du 20<sup>e</sup> siècle. L'histoire est alors de plus en plus requise pour expliquer les changements rapides des sociétés occidentales. L'histoire des grands hommes et des grands événements politiques est mise de côté au profit des questions sociales et économiques. Il importe désormais aux historiens d'ancrer leurs recherches sur des problèmes contemporains, comme ceux liés à l'urbanisation et à l'émigration.

---

<sup>35</sup> La conception d'une « École des Annales » en tant que nouveau modèle historiographique homogène est désormais abandonnée par la plupart des historiens (Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 241). Le courant de pensée de l'École des Annales serait apparu en France au tournant des années 1930. Il se serait constitué autour de la revue *Annales d'histoire économique et sociale*. Ce courant, fort important selon plusieurs historiens français, aurait largement contribué à agrandir le champ de l'histoire en sollicitant plusieurs sciences sociales (dont la sociologie, la géographie et l'économie notamment). Voir Bourdieu et Martin 1983 : 171-199.

Les historiens se tournent principalement vers la sociologie de l'école durkheimienne et l'école française de géographie de Paul Vidal de la Blache. De manière générale, l'histoire désire apporter des éléments de réponse aux problèmes des sociétés industrielles et démocratiques. Il en résulte un élargissement du champ de la recherche historique et une ouverture sur les sciences sociales dont les problématiques s'articulent essentiellement aux préoccupations du présent. L'objectif des historiens est de bâtir une « histoire totale » à partir des autres sciences humaines et sociales : « L'historien, écrit Fernand Braudel, s'est voulu et s'est fait économiste, sociologue, anthropologue, démographe, psychologue, linguiste... [...] l'histoire s'est saisie, bien ou mal, mais de façon décidée, de toutes les sciences de l'humain » (Braudel 1969 : 103). Si l'histoire méthodique était un élément unificateur de la nation à travers l'histoire politique, l'histoire-sciences sociales réconcilie l'histoire avec les évolutions des autres sciences humaines et sociales.

Les sciences de la nature continuent également d'influencer les historiens. La révolution einsteinienne de la physique au début des années 1900 (notamment avec l'émergence de la théorie de la relativité restreinte et celle de la relativité générale) et l'indéterminisme de la théorie des quantas de la fin des années 1920 remettent en question l'idée de la causalité. C'est donc l'un des piliers de l'historiographie méthodique qui est remis en cause, soit la théorie du déterminisme universel selon laquelle chaque événement est déterminé par un

principe de causalité (Febvre 1936a : 9-10). Les historiens rejettent le déterminisme rigide associé à une conception dépassée de la science de la nature :

Et nous savons aussi qu'elle [l'histoire] participe – qu'elle doit participer à cette crise générale et profonde des idées et des conceptions scientifiques qu'a provoquée une poussée soudaine de certaines sciences : la physique, en particulier, ébranlant des notions qui, depuis plusieurs décades, semblaient acquises définitivement, et sur lesquelles l'Humanité se reposait en toute quiétude. Nous savons qu'en fonction de telles transformations, et parce que la Science est une et toutes les sciences solidaires – des Sciences de la Nature aux Sciences de l'Homme – nous savons que nos idées, à nous historiens, fondées sur une philosophie scientifique vieille de cinquante ans et totalement périmée aujourd'hui, nous savons que nos idées doivent être révisées, toutes, et nos méthodes en fonction de nos idées. (Febvre 1936b : 601).

La relation causale unique est mise de côté au profit des « trains d'ondes causales multiples » (Bloch 1941 [1974] : 188). La société, à l'image de l'atome, est faite de milliers d'éléments en constante interaction.

Il en découle un certain relativisme au niveau des sources. Ces dernières ne garantissent plus la véracité du discours de l'historien, puisqu'elles ne permettent que de construire des faits « possibles » (les phénomènes sont irrémédiablement disparus et inaccessibles), des faits construits par l'historien. C'est bien ce que la révolution scientifique du début du 20<sup>e</sup> siècle apprend aux historiens :

[Q]ue tout fait scientifique est inventé – et non pas donné brut au savant. Que la vieille distinction de l'observation, cette photographie du réel, et de l'expérimentation, cette intervention dans le réel, est toute entière à réviser. Qu'en aucun cas l'observation ne livre quelque chose de brut. Qu'elle est une construction (Febvre 1936a : 10).

Les faits ne sont plus maintenant qu'indirectement saisissables.

Une nouvelle tendance historiographique commence ainsi à se manifester dans *La Revue de synthèse historique* aux débuts des années 1900. En fondant cette revue en 1900, le philosophe Henri Berr crée un espace de débat particulièrement fécond entre l'histoire et les sciences sociales. Même si de plus en plus d'historiens y critiquent l'historiographie méthodique, la *Revue de synthèse historique* rappelle indirectement à quel point le moment méthodique fut fondateur pour la discipline de l'histoire, puisque « les débats, même les plus vifs, peuvent désormais être conduits au sein d'une communauté et selon les normes que celle-ci définit » (Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 199). La revue deviendra un véritable carrefour où se rencontrent, entre autres, des sociologues (Émile Durkheim et François Simiand), des économistes (Alexandru Dimitrie Xenopol) des géographes (Paul Vidal de la Blache), des historiens de l'art (Louis Réau), etc. Leur collaboration éventuelle devrait permettre la synthèse des connaissances dispersées dans des sciences qui d'habitude dialoguent peu. Au final, l'objectif de la revue est de rapprocher des chercheurs provenant de différentes disciplines.

Les difficultés de la reconstruction de l'Europe durant les années 1920 suite à la 1<sup>ère</sup> Guerre mondiale soulignent l'importance des liens entre le politique et l'économique. On crée pour Henri Hauser la première chaire d'histoire économique à la Sorbonne en 1927 (Caire-Jabinet 2004 : 87). Le chantier de l'histoire économique s'ouvre plus intensément à partir des années 1930. La crise de 1929 et la grande dépression qui suivit aux États-Unis incitent les historiens à s'interroger sur l'alternance des temps de prospérité et de récession. C'est dans ce contexte que certains historiens se tournent vers l'histoire économique durant les années 1930.

La nouvelle tendance historiographique s'affirmera davantage au cours des années 1930 dans la revue *Annales d'histoire économique et sociale* (Bourdé et Martin 1983 : 171). Le premier numéro de la revue paraît le 15 janvier 1929. Ses directeurs sont Lucien Febvre et Marc Bloch. Le premier titre de la revue réaffirme la volonté d'ouverture de l'histoire proposée dans *La Revue de synthèse historique*, soit principalement dans une perspective économique et sociale. Il s'agit encore une fois d'un appel à une collaboration permanente et féconde entre histoire et sciences sociales. L'idée est de faire dialoguer les historiens – qui consacrent leurs recherches au *passé* – et les chercheurs issus des sciences sociales (sociologies, économistes, etc.) qui étudient le *présent*, soit plus précisément les sociétés et les économies

contemporaines. Les *Annales* proposent ainsi d'étendre la discipline de l'histoire sur le temps présent tout en évitant de déifier le présent à l'aide du passé comme le faisaient avant eux les historiens méthodiques avec leur histoire politique nationale.

Outre l'aspiration de rassembler les sciences sociales autour d'une histoire renouvelée, la démarche critique de la revue s'organise rapidement autour de deux propositions fédératrices principales : mettre de l'avant une histoire-problème dont les interrogations reposent sur un rapport constant entre le présent et le passé et rompre avec l'historiographie méthodiste qui est incapable à rendre compte des transformations des sociétés modernes.

## **2.2.2 Mettre de l'avant la subjectivité de l'historien**

Le sociologue François Simiand publie en 1903 un article incendiaire qui constituera l'une des plus grandes attaques que connaîtra l'historiographie méthodique. Simiand fait le procès de la méthodologie de ce qu'il nomme l'« histoire traditionnelle », faisant référence à ce que l'on nomme aujourd'hui l'histoire méthodique, dans un article intitulé « Méthode historique et science sociale » et publié dans la *Revue de synthèse historique*. Le sous-titre de l'article, « Étude critique d'après les ouvrages récents de M. Lacombe et de M.



Seignobos », annonce déjà les principales cibles de l'auteur. Trois principaux reproches aux historiens méthodiques y sont formulés. Ces reproches se traduisent par une demande d'abandon de ce que Simiand considère être les « idoles de la tribu des historiens » (Simiand 1903 : 154) : le politique, l'individuel et le chronologique. Simiand s'inscrit dans une nouvelle mouvance historiographique qui, à partir du tournant des années 1900, émergera notamment contre l'histoire événementielle, soit contre une histoire qui se concentre sur les événements politiques, surtout les plus voyants. Ces historiens ne considèrent plus l'histoire politique comme l'histoire principale, mais comme l'une des branches de l'histoire parmi d'autres :

L'« Idole politique », c'est-à-dire l'étude dominante, ou au moins la préoccupation perpétuelle de l'histoire politique, des faits politiques, des guerres, etc., qui arrive à donner à ces événements une importance exagérée [...]. Il ne faut pas que les faits politiques soient ignorés, mais il faut qu'ils perdent la place éminente, tout à fait injustifiée, qu'ils conservent même dans les recherches des autres branches de l'histoire (Simiand 1903 : 154).

On dénonce une conception de l'histoire selon laquelle le politique flotterait, intouchable et inébranlable, au-dessus des autres réalités concrètes de la société. L'histoire doit par ailleurs concerner les faits, les phénomènes sociaux, les institutions (qu'elles soient politiques, économiques ou sociales) et les relations entre ces différents éléments et non plus tourner autour d'individus jugés

importants. En somme, Simiand reproche aux historiens d'ignorer l'abstraction sociologique qui permet d'effectuer des généralisations (Prost 1994 : 111) :

L'« Idole individuelle » ou l'habitude invétérée de concevoir l'histoire comme une histoire des *individus* et non comme une étude des *faits* ; habitude qui entraîne encore communément à ordonner les recherches et les travaux autour d'un homme, et non pas autour d'une institution, d'un phénomène social, d'une relation à établir. Un Pontchartrain ayant eu la fortune d'être tour à tour conseiller au Parlement de Paris, président du Parlement de Bretagne, intendant, contrôleur général, secrétaire d'État de la marine, directeur des Académies, chancelier de France, on étudiera Pontchartrain *et* le Parlement de Paris, Pontchartrain *et* les parlements de province, Pontchartrain *et* l'administration locale, Pontchartrain *et* les finances, *et* la marine, *et* les lettres, *et* l'Église, et aucune de ces études entreprises de biais, par voie indirecte, sans cadre réel, sans séparation réglée sur la nature des choses, n'apportera une connaissance pleine et utile d'aucunes de ces institutions beaucoup plus importantes que toute la personnalité de Pontchartrain. Même pour un Colbert, il n'est pas sûr que le cadre biographique et individuel soit le meilleur et le plus scientifique. Mais pourquoi ne pas interdire, en principe, ces études d'institutions faites *à l'occasion* d'un homme secondaire et ne pas demander l'étude des institutions elles-mêmes ? Et enfin, pourquoi ne pas éliminer complètement, du moins de l'histoire scientifique, ces travaux consacrés à des biographies pures et simples du moindre petit cousin d'un grand homme, et ne pas envoyer se rejoindre, dans l'histoire anecdotique et le roman historique, les « Affaires du collier » avec toutes les « Familles de Napoléon », alors que nous n'avons pas encore de travaux suffisants sur l'état de l'industrie et de l'agriculture au temps de Turgot et que nous sommes presque totalement ignorants de la vie économique de la France sous la Révolution et l'Empire ? (Simiand 1903 : 154-155)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Les italiques se trouvent dans le texte original.

Finalement, pour Simiand, l'histoire doit remonter des conséquences jusqu'aux principes, aller des faits jusqu'aux causes et non pas, à l'image de la démarche méthodique, considérer les origines comme un commencement qui explique et qui suffit à expliquer. La recherche centrée sur les origines (Marc Bloch parlera de « la hantise des origines » ; Bloch 1941 [1974] : 37) confond un lien causal avec une explication et sert habituellement à justifier ou à condamner le présent :

L'« Idole chronologique », c'est-à-dire l'habitude de se perdre dans des études d'origines, dans des investigations de diversités particulières, au lieu d'étudier et de comprendre *d'abord* le *type* normal, en le cherchant et le déterminant dans la société et à l'époque où il se rencontre [...]. L'idole chronologique entraîne par suite à considérer toutes les époques comme également importantes, à concevoir l'histoire comme un rouleau ininterrompu où toutes les parties seraient semblablement établies, à ne pas s'apercevoir que telle période est plus caractéristique, plus importante que telle autre, que tel phénomène « crucial » mérite une étude approfondie, alors qu'ailleurs des répétitions sans intérêt d'un type connu ne forment qu'une matière stérile et inutile à développer ; elle consiste, en un mot, à considérer tous les faits, tous les moments comme indifféremment dignes d'études et comme susceptibles d'une même étude (Simiand 1903 : 155-156)<sup>37</sup>.

Bloch résumera plus de 40 ans plus tard la pensée de Simiand à ce sujet : « Jamais, en un mot, un phénomène historique ne s'explique pleinement en dehors de l'étude de son moment » (Bloch 1941 [1974] : 41). Un certain

---

<sup>37</sup> Les italiques se trouvent dans le texte original.

évolutionnisme biologique teinte le travail des historiens méthodiques qui tentent qu'expliquer le plus proche par le plus lointain. Pour Bloch (comme pour Febvre), l'historien doit user du présent pour renouveler son questionnaire (le présent suggère certaines questions à l'historien sur le passé). Il ne doit pas projeter sur les hommes du passé des catégories de pensée et des sensibilités qui lui sont contemporaines (Delacroix, Dosser et Garcia 1999 [2007] : 246).

Simiand propose ainsi une toute nouvelle façon d'envisager les études historiques. Le rejet des phénomènes singuliers au profit de phénomènes plus réguliers et généraux permettra aux historiens de dégager des lois et des systèmes de causalité. L'article de François Simiand sera très important pour ce que l'on nomme l'école des *Annales* (à partir des années 1930) dans la mesure ce mouvement historiographique reprendra terme à terme son programme pour promouvoir une histoire nouvelle (Dosse 1987 [2005] : 23). Les expressions « histoire politique » et « histoire événementielle » seront utilisées de manière péjorative par les historiens à partir de 1930 pour stigmatiser l'histoire selon les méthodiques (Delacroix, Dosser et Garcia 1999 [2007] : 288).

Ce rejet de l'histoire politique, de la biographie et de l'événementiel sera également accompagné quelques années plus tard d'un doute sur le concept même de fait historique. Le philosophe Émile-Auguste Chartier sera l'un des premiers à avancer, sous le pseudonyme d'Alain, que l'histoire ne serait au fond que la vision du passé de l'historien :

Il faut être déformé par le métier d'historien pour croire que l'histoire prouve quoi que ce soit. À vrai dire, l'histoire prouve ce qu'on veut, et la preuve ne vaut jamais rien. « Derrière chaque document, me disait un sage historien, il y a un autre document, qui ruine le premier » (Alain 1920 : 46).

Alain donne en exemple les résultats bien différents de recherches portant sur une même figure historique, le roi Louis XI, afin d'illustrer la part de subjectivité de l'historien dans la constitution des sources et dans la manière de les traiter :

J'ai entendu autrefois des leçons très savantes sur Louis XI. Je m'étais fait jusque-là une idée assez précise de ce roi bourgeois, qui portait des petites bonnes vierges sur son chapeau. Je le voyais s'alliant avec les villes contre les grands vassaux, et contribuant pour sa part à faire l'unité de la France. Cela me paraissait très acceptable ; puisque l'unité de la France est faite maintenant, c'est qu'on y a travaillé autrefois. L'Histoire a sur la politique cet avantage qu'elle prédit à coup sûr, et qu'elle annonce toujours l'événement après qu'il est arrivé ; ce qui fait que tout s'y suit assez bien, et ce n'est pas merveille. Mais le maître que j'entendais avait sa réputation à faire, et il l'établissait sur des ruines. Il nous dessinait un Louis XI tout à fait nouveau ; c'était, presque trait pour trait, le contraire de ce qu'on m'avait appris. Du reste il apportait des preuves vraisemblables. Ces leçons ne furent pas perdues pour moi ; j'attends maintenant, et d'ailleurs sans impatience, un troisième Louis XI qui remplacera les deux autres (Alain 1920 : 46).

L'historien doit d'abord choisir le document (soit une trace qu'il a fallu jugée importante pour qu'elle soit conservée) en fonction de ses besoins, et ensuite construire le fait historique à partir du document. Chaque historien a

une conception différente de ce qui est important à un moment donné et certains documents sont ainsi laissés de côté. Les propos d'Alain mettent à mal l'histoire méthodique qui fonde la vérité de son discours sur l'exhaustivité de la recherche en archives et la cohérence de son récit. Comme le remarque Michel de Certeau, les changements dans l'historiographie qui se sont opérés lors de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle ont permis de dévoiler le rapport subjectif qu'avaient les historiens méthodiques avec leur sujet de recherche (de Certeau 1975 : 65).

### **2.2.3 Faire témoigner une diversité de traces malgré elles**

Les critiques contre l'historiographie méthodique sont de plus en plus nombreuses au tournant des années 1930, notamment dans la *Revue de synthèse* et les premiers numéros des *Annales*. L'un des principaux textes de référence pour la critique de l'histoire méthodique est le compte rendu de Lucien Febvre du livre *Histoire de la Russie* publié en 3 volumes en 1932 par Pavel Milioukov et Louis Eisenmann (Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 289). Selon Febvre, Charles Seignobos aurait conçu l'idée et dirigé l'exécution avec Eisenmann (Febvre 1934 : 29). Le texte de Febvre résume bien les principales critiques formulées à l'historiographie méthodique par les historiens dont on

dira plus tard qu'ils s'inscrivent dans l'École des *Annales* : réduction de l'histoire aux événements les plus marquants et les plus spectaculaires (« l'histoire-bataille »), exposition de manière systématique de certains aspects de la société (histoire-tableau et « système de la commode » ; politique d'abord, population ensuite, et finalement agriculture et industrie), manque d'ouvertures sur les préoccupations actuelles du présent de l'historien, accumulation d'anachronismes (fausses continuités) et passivité devant les documents d'archives.

Febvre reproche aux auteurs de l'*Histoire de la Russie* de fonder leur discours sur l'événementiel, ce que certains nomment l'« histoire bataille », c'est-à-dire de ne tenir en compte que les événements spectaculaires. En effet, Milioukov, Eisenmann et Seignobos ont choisi de ne consacrer que 200 pages à dix siècles (VII<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup>) – alors qu'ils ont noirci 1140 pages pour une période de deux cent cinquante ans (1682-1932) –, faute d'événements à raconter :

On ne vous dit rien, explique-t-il [Seignobos] catégoriquement, parce qu'il n'y a rien à dire « faute de documents » en premier lieu, et « faute d'événements » en second lieu... Ah ! voilà qui ne fait plus l'affaire ; et si c'est un système, souffrez que nous disions : il est détestable. « Pas d'événements ». Alors, vous nous conviez à identifier, tout bonnement, « histoire » et « événement » ? Avouons qu'en l'an de grâce 1934, c'est une idée pour le moins singulière ? (Febvre 1934 : 32).

Le contenu de l'histoire-événementielle est jugé insuffisant, car elle se borne à raconter les faits reconstitués en les classant en fonction de découpages

temporels (« périodes ») souvent arbitrairement délimitées à partir d'événements frappants.

Pour Febvre, l'absence de documents ne peut justifier la maigre attention accordée par Milioukov, Eisenmann et Seignobos à l'histoire de la Russie entre le VII<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Febvre réproouve la conception de l'histoire des auteurs de l'*Histoire de la Russie* comme une suite d'événements déterminés à partir des seuls documents écrits. Il importe aux historiens d'utiliser une diversité de documents et non pas de s'en tenir exclusivement aux textes :

Et, assis majestueusement sur l'immense fatras de papiers en sciure de bois, bleuis (et au bout de dix ans blanchis) à l'aniline que vous nommez vos « documents », vous proclamez : « L'histoire de dix siècles est inconnaissable ? » Pardon ! Elle est tout ce qu'il y a de plus connaissable. Tous ceux qui s'en occupent le savent, tous ceux qui s'ingénient non pas à transcrire du document, comme tant de soi-disant historiens contemporains, mais à reconstituer du passé avec tout un jeu de disciplines convergentes s'appuyant, s'étayant, se suppléant l'une l'autre (Febvre 1934 : 32).

À la fin de ce passage, Lucien Febvre renvoie le lecteur à son étude sur *L'Histoire sincère de la nation française* de Seignobos parue dans la *Revue de synthèse* (1933a) et dans laquelle il prône l'utilisation par les historiens de documents non écrits, comme les vestiges archéologiques. Il incite par ailleurs ses collègues à faire appel à des sciences voisines, comme la linguistique ou l'ethnologie :



Après quoi, l'histoire se fait avec un matériel dont nul n'a le droit de donner préventivement un inventaire limitatif, parce que, précisément, l'une des formes de choix de l'activité historique consiste à multiplier ces éléments, à ouvrir des champs nouveaux à la recherche, à s'apercevoir que, quand on n'a pas de textes, on peut tirer beaucoup de l'étude sagace des noms de lieux ; ou de l'examen comparé, mené par des linguistes, de certains groupes de mots ; ou encore, de la répartition des types de sépulture, de l'expansion d'un mode de construction, de la répartition des noms de saints portés par des églises, de rites religieux, de formules juridiques, de cérémonies ou d'usages, que sais-je encore ? S'ingénier. Être actif devant l'inconnu. Suppléer et substituer et compléter : travail propre de l'historien (Febvre 1933a : 215).

Marc Bloch, collègue et ami de Lucien Febvre, suggère également, quelques années plus tard, de ne pas recourir exclusivement aux documents écrits et d'utiliser d'autres matériaux, comme les monnaies, les blasons et les œuvres artistiques :

L'illusion serait grande d'imaginer qu'à chaque problème historique répond un type unique de documents, spécialisés dans cet emploi. Plus la recherche, au contraire, s'efforce d'atteindre les faits profonds, moins il lui est permis d'espérer la lumière autrement que des rayons convergents de témoignages très divers dans leur nature. Quel historien des religions voudrait se contenter de compulser des traités de théologie ou des recueils d'hymnes ? Il le sait bien : sur les croyances et les sensibilités mortes, les images peintes ou sculptées aux murs des sanctuaires, la disposition et le mobilier des tombes ont au moins aussi long à lui dire que beaucoup d'écrits (Bloch 1941 [1974] : 64).

On questionne ainsi la rigidité de la méthode de l'historiographie méthodique qui désire s'en tenir aux seuls faits dûment appuyés sur des textes et fonder exclusivement l'histoire sur de tels documents. L'histoire ne serait pas uniquement, comme l'envisagent les historiens méthodiques, une connaissance indirectement accessible par le témoignage d'autres observateurs. L'histoire est une connaissance indirecte en ce qui concerne les événements, les actes, les propos, ou les attitudes de personnes historiques par exemple (via des rapports officiels par exemple). Or il n'y a pas l'interposition d'un autre observateur lorsqu'il s'agit de vestiges matériels (monnaie, images, lettres personnelles, etc.) dont l'objectif fut tout autre que de renseigner un quelconque lecteur. Ces « témoignages involontaires » sont malgré tout de véritables indices qui permettent un certain accès au passé (Bloch 1936 : 51). L'idée est de faire témoigner ces traces non écrites malgré elles. Cela permet à la fois de libérer l'historien des préjugés des contemporains de la période qu'il observe et d'agrandir son champ de vision trop souvent restreint :

L'histoire se fait avec des documents écrits, sans doute. Quand il y en a. Mais elle peut se faire, elle doit essayer de se faire, à tout prix, sans documents écrits s'il n'en existe point [...] D'un mot, avec tout ce qui, étant à l'homme, dépend de l'homme, sert à l'homme, exprime l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts et les façons d'être de l'homme. Toute une part, et la plus passionnante sans doute de notre travail d'historien, ne consiste-t-elle pas dans un effort constant pour faire parler les choses muettes, leur faire dire ce qu'elles ne disent pas d'elles-mêmes sur les hommes, sur les sociétés qui les ont produites, utilisées, transformées, façonnées à leur guise –

et constituer finalement entre elles ce vaste réseau de solidarités et d'entr'aide qui supplée à l'absence du document écrit ? (Febvre 1949 : 235-236).

La capacité de l'historien à faire témoigner malgré elles ces sources dépend de la formulation préalable de questions et d'hypothèses. La méthode critique développée par les historiens méthodiques s'avère toujours autant efficace pour analyser les témoignages involontaires (moyennant une certaine mise au point développée dans Bloch 1941 [1974] : 75-116) qu'elle ne le fut pour les témoignages volontaires<sup>38</sup>.

## 2.2.4 Articuler les différents niveaux de l'histoire

Dans son compte rendu de l'*Histoire de la Russie*, Febvre réitère la critique de Simiand formulée trente ans auparavant selon laquelle l'histoire méthodique serait trop centrée sur le politique : « Politique d'abord ! [...] En fait, nous n'avons pas une *Histoire de Russie*. Nous avons un *Manuel d'Histoire politique de la Russie de 1682 à 1932* » (Febvre 1934 : 32-33). L'histoire

---

<sup>38</sup> La base de la méthode critique mise de l'avant par les historiens méthodiques est encore utilisée de nos jours par les historiens. Robert Marichal en résume les grandes lignes dans son chapitre intitulé « La critique des textes » dans l'ouvrage collectif *L'histoire et ses méthodes* (Marichal 1961). L'historien questionne l'authenticité du document et sa provenance (son lieu d'origine, sa date de production, son auteur, etc.). Il évalue par la suite les « fautes » du texte (critique de restitution) qui peuvent être volontaires (falsifications) ou involontaires (problèmes de conservation). L'historien critique par la suite la crédibilité du document : il doit se questionner sur la compétence et la sincérité du témoin par rapport aux faits rapportés. Finalement, il opère un contrôle en recoupant les documents les uns par rapport aux autres (croisement des sources).

méthodique a également tendance à séparer et à ranger dans des casiers séparés l'histoire économique, l'histoire sociale, l'histoire culturelle. L'histoire est ainsi envisagée comme « un système de la commode » (Febvre 1934 : 33). Febvre recommande de ne pas isoler ces différents paliers de la réalité historique, mais plutôt de mettre en évidence leurs interactions :

Et plus loin, ce programme : « présenter séparément et successivement les groupes de faits de natures différentes, politique, sociale, économique, intellectuelle »... C'est ce que j'ai coutume d'appeler « le système de la commode » [...]. Si bien rangé et en si bel ordre ! Tiroir du haut, la politique ; « l'intérieure » à droite, « l'extérieure » à gauche ; pas de confusion. En dessous, deuxième tiroir : le coin à droite, le « mouvement de la population » ; le coin à gauche, « l'organisation de la société ». (Par qui ? j'imagine par le pouvoir politique, qui du haut du tiroir n° 1 domine, régit et gouverne tout, comme il sied.). C'est une conception ; et c'en est une aussi que de mettre « l'économie » après la « société » ; mais elle n'est pas neuve. [...] *l'Histoire de Russie* loge dans le troisième tiroir... les phénomènes économiques [...], si vous préférez : l'Agriculture, l'Industrie et le Commerce [...]. Il est évident que, dans le cadre traditionnel des règnes, les collaborateurs de M. Paul Milioukov et M. Milioukov lui-même ont su composer un récit très précis et suffisamment nourri des « événements » de l'histoire russe – événements politiques, avec des *excursus* plus ou moins brefs sur les événements économiques, sociaux, littéraires et artistiques dans la mesure où ils sont commandés par l'action politique des gouvernements (Febvre 1934 : 33-34).

Marc Bloch proscrit également la compartimentation de l'histoire et appelle à une histoire totale, une histoire qui aborde tous les aspects des activités humaines. Bloch défend l'idée d'une interdépendance des phénomènes

de l'histoire : « [D]ans une société, quelle qu'elle soit, tout se lie et se commande mutuellement : la structure politique et sociale, l'économie, les croyances, les formes élémentaires comme les plus subtiles de la mentalité » (Bloch 1941 [1974] : 152). Une histoire économique et sociale conjuguée à l'actuelle histoire politique vient dynamiser l'historiographie traditionnelle (histoire méthodique) incapable de rendre compte des réalités profondes, telles que les masses (opposées aux vedettes politiques et religieuses).

L'histoire ne concerne pas en effet seulement certains individus qui seraient en quelque sorte des puissances autonomes isolées de leur milieu social. L'homme, quel qu'il soit, est grandement déterminé par la société dans laquelle il évolue. Les recherches de Lucien Febvre sur Martin Luther (1928), François Rabelais (1942) et Marguerite de Navarre (1944) illustrent clairement cette nouvelle volonté de ne pas séparer les individus (histoire politique) de leur milieu social (histoire sociale) (Dosse 1987 [2005] : 78). L'objectif général est de faire une histoire vue d'en bas (du social vers le politique) et non d'en haut (essentiellement politique).

Le dialogue entre l'histoire et la psychologie permet de concrétiser cette nouvelle position de plus en plus prônée par les historiens. Une histoire des idées ne prend à tâche ni l'unique ni le rare, mais plutôt le banal et le commun. L'histoire est au fond davantage l'œuvre de groupes que d'individus isolés. L'intégration d'outils conceptuels issus de la psychologie dans la pratique même de l'histoire permet aux historiens de saisir les systèmes mentaux propres

à chaque groupe humain. Il importe néanmoins aux historiens d'être soucieux d'éviter d'articuler telle quelle la psychologie directement sur la démarche historique sans mesurer les écarts entre ce qui se trouve dans les sources qu'ils exploitent et les constructions formelles (outillage issu de la psychologie) qui leurs sont contemporaines (de Certeau 1975 : 93), soit éviter d'utiliser la psychologie des hommes du 20<sup>e</sup> siècle pour expliquer les hommes du passé.

Nouveau champ de l'histoire sociale, l'histoire des idées s'affaire à mettre en lumière non seulement les conditions sociales de production des idées, mais également leur circulation, leur réception et leur utilisation. L'historien procède à l'étude des idées en analysant les faits sociaux en termes d'images symboliques, de représentations et de conscience collectives. Les explications aux questions formulées par l'historien ne se limitent donc plus aux facteurs économiques et politiques, mais comprennent maintenant les phénomènes mentaux dont la conception générale intègre dans une même totalité les phénomènes intellectuels et les phénomènes psychologiques. Pour ce faire, l'historien inventorie dans le détail puis recompose le matériel mental dont disposaient les hommes à une époque donnée.

L'historien s'intéresse ainsi désormais aux réalités psychologiques et aux sensibilités collectives de l'époque. Il se préoccupe plus précisément des idées, des opinions, des préoccupations, des croyances et des préjugés, et de leur influence sur les différents groupes de la société. Pour Lucien Febvre (1933b : 7), l'ouvrage *La Grande peur de 1789* (1932) de Georges Lefebvre est

un exemple de collaboration fructueuse entre histoire et psychologie. Le livre de Lefebvre serait un exemple à suivre pour les historiens soucieux de psychologie et de conscience collectives d'une société :

C'est par là qu'il [Lefebvre] apporte une contribution de tout premier ordre à l'étude des fausses nouvelles, des légendes qu'adopte pour s'en repaître, les enrichir de toute sa substance et les propager puissamment, la conscience collective d'une société troublée (Febvre 1933b : 13).

C'est à partir de la mentalité collective que Georges Lefebvre établit un lien causal entre les événements révolutionnaires français de 1789 et les conditions politiques, sociales et économiques de l'époque. Les conditions de production des rumeurs angoissantes de l'été 1789 sont autant associées au surpeuplement des campagnes (conditions sociales), à une crise de chômage industriel (conditions économiques) et qu'à l'invasion des produits manufacturés britanniques rendue possible grâce au traité de commerce de 1786 entre la France et l'Angleterre (conditions politiques) (Febvre 1933b : 10-11). Le caractère novateur de l'apport de Lefebvre se situe dans son analyse minutieuse des conditions sociales de circulation de ces courants de panique et d'anxiété – « des groupes d'hommes malgré tout assez fermés, assez distants les uns des autres, séparés par d'assez grands intervalles ou obstacles et ne communiquant guère que par l'intermédiaire d'éléments errants, d'itinérants aux passages et aux interventions le plus souvent fortuits, mais colportant avec eux de précieuses nouvelles, venues de loin, d'autant plus prestigieuses » –, de

leurs conditions sociales de réception – « une réceptivité très grande, une crédulité puissamment développée par un état de misère anxieuse, de sous-alimentation prolongée, d'émotion confuse mais profonde, détruisant, chez des hommes sans culture intellectuelle, tous les rudiments du sens critique » –, et de leurs conditions sociales d'utilisation – « une fermentation latente des esprits, un travail souterrain des imaginations sur un certain nombre de thèmes simples, communs à tous les éléments d'une même société rurale » (Febvre 1933b : 14).

En décrivant le contenu mental des différents groupes de la société (comme les paysans français de 1789 par exemple), l'histoire sociale peut ainsi contribuer à expliquer l'histoire politique. De manière générale, l'historien n'essaie plus de montrer l'enchaînement de faits importants, mais plutôt de mettre en évidence les liens complexes que certaines réalités humaines entretiennent entre elles.

Dans cette foulée du désir de comprendre les phénomènes en profondeur en étudiant les nombreux aspects qui leur sont reliés (économique, social, politique, culturel, etc.), certains historiens réfléchissent sur les différentes manières dont ces phénomènes s'articulent dans le temps. Ces historiens remettent en cause la superficialité du discours méthodique limité au simple récit d'événements spectaculaires (et relativement ponctuels) et insistent davantage sur la longue durée de certains phénomènes. Dans *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* paru en 1949, Fernand



Braudel conçoit une pluralité de durées historiques à partir de la dialectique de l'espace (géographie) et du temps (histoire) : « Ainsi sommes-nous arrivés (*sic*) à une décomposition de l'histoire en plans étagés. Ou, si l'on veut, à la distinction, dans le temps de l'histoire, d'un temps géographique, d'un temps social, d'un temps individuel » (Braudel 1949 [1979] : 14). Cet ouvrage représente l'un des exemples les plus féconds d'un dialogue entre histoire et géographie. Braudel y jette les bases d'une « géo-histoire » dont le programme serait de « poser les problèmes humains tels que les voit étalés dans l'espace et si possible cartographiés, une géographie humaine intelligente » (Braudel 1949 [1979] : 296).

Le temps géographique renvoie à une « histoire quasi immobile, celle de l'homme dans ses rapports avec le milieu qui l'entoure ; une histoire lente à couler, à se transformer, faite bien souvent de retours insistants, de cycles sans cesse recommencés » (Braudel 1949 [1979] : 13). L'observation du temps géographique permet d'identifier les changements les plus lents que connaît l'histoire. C'est le temps du climat et ses variations, de la végétation et ses dégradations, du tracé des routes et ses corrections, etc. C'est précisément à ce rythme, celui du temps géographique, qu'intervient l'apport novateur de Braudel, soit l'intégration de l'espace dans la temporalité.

Le temps social concerne « une histoire lentement rythmée : on dirait volontiers si l'expression n'avait été détournée de son sens plein une histoire

*sociale*, celle des groupes et des groupements » (Braudel 1949 [1979] : 13). À ce rythme, l'historien observe les économies, les États, les sociétés, les civilisations, etc. Il s'agit d'une histoire lente où sont notamment manifestes les cycles économiques.

Finalement, le temps individuel est la durée la plus familière aux historiens, soit celui de l'« histoire traditionnelle, si l'on veut de l'histoire à la dimension non de l'homme mais de l'individu, l'histoire événementielle de Paul Lacombe et de François Simiand : une agitation de surface, les vagues que les marchés soulèvent de leur puissant mouvement. Une histoire à oscillations brèves, rapides, nerveuses » (Braudel 1949 [1979] : 13).

Cette notion de multitemporalité formulée par Fernand Braudel – « temps court » pour les événements de surface (des dates qui font choc), « temps long » pour les structures profondes qui évoluent très lentement et, entre les deux, différents « temps intermédiaires » – est un outil important pour l'historien afin d'appréhender les phénomènes qui ne peuvent être conceptualisés selon une règle de consécution-conséquence. Ces phénomènes fonctionnent selon d'autres modèles et ne peuvent être expliqués selon un principe d'évolution dans un temps linéaire.

Il y aurait en somme différents temps de l'histoire, différents types de phénomènes (distribués sur différents niveaux d'une structure sociale) auxquels il faut associer différents rythmes (par rapport au temps du calendrier) (Braudel 1969 : 44-45). Selon cette conception, les phénomènes sociaux ne se

développent pas au même rythme et cela remet en cause la primauté de l'explication linéaire puisqu'il y aura tantôt concordances, tantôt décalages. On voit déjà dans ce modèle à plusieurs temporalités les prémisses de la réponse des historiens à l'orientation structuraliste que prendront les sciences humaines à partir des années 1950<sup>39</sup>.

### **2.2.5 L'histoire comme une science de problèmes**

Durant le premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle, de plus en plus d'historiens ne considèrent plus l'histoire comme une science dure qui interdit à l'historien, par une méthode stricte qu'il doit suivre entre la cueillette brute des documents et la présentation au lecteur des faits historiques qu'ils contiennent, de faire intervenir ses propres idées – que ce soit à travers le choix des éléments constituant son discours ou par la formulation d'hypothèses par exemple (Febvre 1936a : 8). On ne chasse plus les événements enfouis dans les documents d'archives et on abandonne progressivement cette conception issue du moment méthodique selon laquelle les faits historiques préexisteraient la recherche historique : « tout fait scientifique est inventé – et non pas donné brut au savant » (Febvre 1936a : 10).

---

<sup>39</sup> J'aborderai plus en détail les relations entre l'histoire et le structuralisme à la section 7.3.

L'historien doit construire son propre objet d'étude en fonction d'une série de problèmes qu'il veut résoudre. Les questions qu'il se pose sont délimitées par une période, un ensemble d'événements et des traces que l'historien aura sélectionnées au préalable. L'historien est désormais conscient qu'il doit choisir lui-même ce dont il va dire du passé. Non seulement ne peut-on plus faire de l'histoire sans un minimum d'élaboration conceptuelle, mais cette conceptualisation est désormais plus importante et plus féconde que le serait une recherche exhaustive en archive : « la bonne question, un problème bien posé importent plus – et sont plus rares ! – que l'habileté ou la patience de mettre au jour un fait inconnu mais marginal » (Furet 1982 : 76).

Les historiens de l'histoire-sciences sociales défendent une conception de l'histoire qui se trouve à l'opposé de l'histoire méthodique. Cette dernière se résume à la mise en série automatique des faits livrés indirectement par les documents écrits. Pour les historiens de l'histoire-sciences sociales, l'histoire n'est pas automatique, mais constructive, puisqu'elle est fondée sur l'élaboration de problématiques. L'histoire ne se réduit pas à une connaissance indirecte fondée sur des témoignages volontaires dont l'objectif premier est d'informer les lecteurs.

L'empirisme des méthodiques se fonde sur l'accumulation de connaissances acquise par une recherche exhaustive en archives. Les historiens de l'histoire-sciences sociales se dressent contre cet empirisme avec des

questions, des hypothèses et des concepts. L'historien s'engage dans le passé tout en ayant en tête un problème à résoudre et des hypothèses à vérifier. Contrairement à l'histoire méthodique selon laquelle les documents d'archives fournissent directement à l'historien des faits, les historiens de l'histoire-sciences sociales construisent les faits à partir d'un appareillage conceptuel (les questions, les catégories, les notions, les classifications et les hypothèses) qu'ils appliquent aux documents :

Les faits, ces faits devant lesquels on nous somme si souvent de nous incliner dévotieusement, nous savons que ce sont autant d'abstractions – et que, pour les déterminer, il faut recourir aux témoignages les plus divers, et quelquefois les plus contradictoires – entre qui nous choisissons nécessairement (Febvre 1953 [1992] : 23)<sup>40</sup>.

Les historiens mettent ainsi de côté « l'histoire-récit » (associée au moment méthodique et jugée trop superficielle et trop opaque) pour faire de « l'histoire une Science de problèmes » (Febvre 1936a : 13). La formule célèbre du physiologiste français Albert Dastre, reprise par Lucien Febvre, résume d'ailleurs bien la philosophie générale derrière ce passage vers une histoire-problème : « Quand on ne sait pas ce qu'on cherche, on ne sait pas ce qu'on trouve » (Febvre 1936a : 11).

---

<sup>40</sup> Tirée d'une conférence prononcée en 1941 par Lucien Febvre, « Vivre l'histoire, Propos d'initiation ». Reprise dans Febvre 1953 [1992] : 18-33.

Cette nouvelle histoire-problème construit ses données à partir de documents choisis et à partir de questions conceptuellement élaborées. Dans son discours, l'historien indique et décrit de manière précise les sources qu'il utilise. Il met également en évidence l'intentionnalité qui se cache derrière les traces qu'il transforme en document. Pour faire comprendre, l'historien doit montrer (description) et en même temps expliquer (analyse). C'est pourquoi l'historien doit par ailleurs expliciter le réseau de relations qui existe entre les questions et les hypothèses qu'il formule et les conclusions qu'il propose. Toute information avancée par l'historien doit être vérifiée. Il en résulte un texte à la fois descriptif et démonstratif, et donc beaucoup moins narratif que le discours de l'histoire méthodique. Le rôle actif joué par l'historien dans l'écriture de l'histoire est par conséquent mis de l'avant.

Les tenants de l'histoire-sciences sociales continuent de miner la dimension littéraire du discours historique (tel que l'avaient fait avant eux les historiens méthodiques). On condamne une histoire « historisante », une histoire qui se suffit à elle-même en appliquant aux événements les seules lois de la discipline historique. Les historiens méthodiques avaient en quelque sorte isolé l'histoire des autres sciences dans le champ scientifique en développant une méthode stricte qui se suffisait à elle-même.

Replié ainsi sur lui-même, le discours historique se confond à un récit superficiellement descriptif qui crée une illusion de continuité (l'histoire de la

France de Seignobos – qui inclut la Gaule romaine jusqu’à la France des années 1930 – est l’un des exemples les plus patents selon Lucien Febvre ; Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 291). Le récit est par ailleurs négativement associé à la méthodologie de l’historiographie méthodique : « une mise en pages chronologique, tout au plus, d’événements de surface, le plus souvent fils du hasard » (Febvre 1949 : 229).

**Deuxième partie. Historiographie du cinéma :  
courants historiques actuels**



### Chapitre 3. Avènement d'une périodisation

La majorité des chercheurs en études cinématographiques aujourd'hui reconnaissent deux grands courants historiques de l'histoire du cinéma : l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma. Cette phrase de Maria Tortajada résume bien l'ampleur de ce consensus chez les nouveaux historiens du cinéma :

*Il est désormais courant de déployer la critique de l'histoire traditionnelle du cinéma, celle qui se calque sur un récit faisant ressortir des liens de causalités, si ce n'est d'influence, à partir d'une origine capable de porter la force symbolique d'une naissance (Tortajada 2008 : 9)<sup>41</sup>.*

Ce consensus fut d'ailleurs largement partagé dès la fin des années 1980 si l'on en croit Michèle Lagny : « Laissons de côté ce qu'on appelle désormais l'histoire “traditionnelle” du cinéma, par opposition à une nouvelle histoire qui

---

<sup>41</sup> Je souligne.

irait chercher ses sources d'inspiration dans la pratique "scientifique" de l'histoire » (Lagny 1989 : 134).

Cette périodisation de l'historiographie du cinéma qui fait se succéder histoire traditionnelle et nouvelle histoire est, comme je m'efforce de le montrer dans les deux premières parties de ce chapitre (sections 3.1 et 3.2), essentiellement le produit des nouveaux historiens du cinéma et, dans une moins grande mesure, le fait de certains théoriciens du cinéma et d'historiens de la culture. Aux yeux de ces derniers, l'histoire traditionnelle serait principalement une histoire des films et de ses artisans. Les historiens traditionnels classent les œuvres jugées importantes pour l'évolution de l'art cinématographique. De leur côté, les nouveaux historiens abordent le cinéma en tant que phénomène social complexe. C'est bien ce que dit Thomas Elsaesser lorsqu'il écrit :

Old film history [is] conceived as a history of films following each other in orderly progression or of film-makers passing on the torch of innovation. [For new film historians], cinema is a complex historical, sociological, legal and economic phenomenon : films are merely one manifestation of the working of the system as a whole. [Film history is] more than a history of films (Elsaesser 1986 : 247).

Afin de mieux comprendre les tenants et les aboutissants de cette périodisation, j'analyserai les textes d'historiens dont les travaux peuvent s'inscrire, dans une certaine mesure, dans la nouvelle histoire du cinéma. Il est

en effet difficile de déterminer de manière non-équivoque si les travaux d'un historien s'inscrivent dans ce que l'on nomme la nouvelle histoire du cinéma. C'est pourquoi on pourra me reprocher parfois d'avoir qualifié tel chercheur de nouvel historien du cinéma. Je suis toutefois conscient que je convoque parfois la pensée d'historiens du cinéma qui peuvent difficilement être qualifiés de nouveaux historiens. Dans ces rares cas, j'ai choisi malgré tout de les citer, puisque leur réflexion sur l'historiographie du cinéma me semblait à propos.

J'examinerai également les contributions de certains historiens de la culture travaillant sur l'objet cinéma, comme Michèle Lagny et Pierre Sorlin, et de théoriciens du cinéma, comme Dudley Andrew et Francesco Casetti, qui se sont permis des réflexions pertinentes et intéressantes sur l'historiographie du cinéma.

Mon objectif sera, dans les deux premières parties de ce chapitre (sections 3.1 et 3.2) de dater l'émergence des concepts d'« histoire traditionnelle » et de « nouvelle histoire » du cinéma et de déterminer l'ampleur du consensus au sein de la communauté anglophone et francophone des chercheurs en études cinématographiques selon lequel l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire constituent les deux principaux courants historiques de l'historiographie du cinéma.

Il me faut ensuite une définition développée des changements sur le plan historiographique entre l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma. J'analyserai dans la deuxième partie de ce chapitre ce que les historiens

de la nouvelle histoire entendent par « histoire traditionnelle » du cinéma (section 3.3) et comment ils se sont définis par rapport à eux (section 3.4). Parallèlement, je prendrai également en considération, je le rappelle, ce que certains théoriciens du cinéma et historiens de la culture ont écrit sur l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma. Mon objectif sera de faire apparaître l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma à la croisée des trois dimensions de l'opération historiographique de Michel de Certeau (1975) exposée au premier chapitre, soit comme le produit, d'abord, d'un lieu social ; ensuite, comme un ensemble de procédures d'analyse et, enfin, comme la construction d'un texte (Certeau 1975 : 64). Cette analyse me permettra de mettre en lumière les différents mécanismes nécessaires à la production d'un ensemble de textes historiques dans une conjoncture culturelle et idéologique donnée. J'utiliserai également les catégories et les propositions de De Certeau pour relire et réinterpréter l'histoire des pratiques de l'histoire du cinéma selon les tenants de la nouvelle histoire et pour m'interroger sur leurs sources, la conception de leur objet historique et leurs procédés d'écriture respectifs.

### **3.1 De l’histoire standard à l’histoire traditionnelle**

Les tenants de la nouvelle histoire ont une série de doléances envers les historiens qui les ont précédés. Ils leur reprochent notamment leur aveuglement par rapport à leur propre position historique dans le processus de l’interprétation de l’histoire (voir par exemple Mottram 1974 : 3 et Sorlin 1984 : 7), l’absence (ou, du moins, le peu) de dialogue entre les historiens du cinéma et les historiens de l’histoire générale (voir par exemple Nowell-Smith 1977 : 10 et Ortoleva 1989 : 155) et leur vision téléologique de l’histoire, qui place le cinéma « classique » comme l’idéal à atteindre depuis l’avènement du cinématographe et tend ainsi à en simplifier la compréhension historique (voir par exemple Allen 1977 : 13 et Gaudreault et Gunning 1989 : 53)<sup>42</sup>.

L’histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma s’opposent ainsi à plusieurs points de vue sur le plan historiographique. Le courant historique de la nouvelle histoire du cinéma se serait constitué principalement en réaction contre l’histoire traditionnelle. Certains historiens anglophones ont regroupé les discours historiques qu’ils ont critiqués sous différents labels au

---

<sup>42</sup> Je reviendrai plus en détail sur les critiques adressées aux historiens traditionnels par les nouveaux historiens du cinéma à la section 3.5.

début des années 1970. Des historiens francophones ont fait de même quelques années plus tard, soit au début des années 1980. Les historiens anglophones font référence à certains ouvrages d'histoire du cinéma en tant que « standard film histories », « old histories of the cinema », « classic histories » ou, encore, en tant que « traditional film histories »<sup>43</sup>. Au moment d'écrire ces lignes, j'ai repéré un total de treize occurrences de ces expressions dans des ouvrages parus avant le Congrès de Brighton. Tous ces ouvrages sont parus en anglais.

J'utilise le Congrès de Brighton comme point de démarcation, puisque cet événement aurait cristallisé le mouvement de la « nouvelle histoire » du cinéma selon la vaste majorité des chercheurs en études cinématographiques. Il est ainsi intéressant de remarquer que le concept d'« histoire traditionnelle » précède cet événement.

Voici, en rafale, les treize citations présentées en ordre chronologique dans lesquelles j'ai trouvé ces expressions (je souligne) :

1. Film history is still a mere child in the university curriculum, compared to the sage traditions of history in the other arts. Our resources have never been vast, our opinions never profound, and our methodologies hardly respectable. The “*standards*” continue to be used regardless of their merits: Arthur Knight's *The Liveliest Art* (1959, reputed to be in an “updating” stage) is still the most popular; Terry Ramsaye's *A Million and One Nights* (1926) is fine for journalistic excesses about the silent film; Lewis Jacobs' *The Rise of the American Film* (1939),

---

<sup>43</sup> Il serait possible de traduire librement ces expressions par « histoire standard du cinéma », « vieilles histoires du cinéma », « histoires classiques [du cinéma] » ou « histoires traditionnelles du cinéma ».

and his edited collections, *Introduction to the Art of the Movies* (1960) and *The Emergence of Film Art* (1968), are helpful, though limited in selection; Kenneth Macgowan's *Behind the Screen* (1965) is very American and business-like; and other studies are available which treat specific topics and periods (Lyons 1972 : 101) ;

2. For the most part *standard film histories* give the impression that there are few, if any, unanswered questions, or at least ones that are worth posing (Mottram 1974 : 3) ;
3. [Vladimir Pogacic :] We are all conscious that a new history of the cinema must be written, because all *the old histories of the cinema* through their methodology or through their judgments of certain film-makers of certain periods are antiquated ([divers] 1974 : 63) ;
4. To build walls between technology and aesthetics, or between art and money, is convenient for the makers of textbooks, but such divisions do not reflect the actual film-making [*sic*] process – of the present or the past. Some vital matters, such as chemistry and optics, have found themselves outside the orthodox categories, and thus outside the *conventional film history* (Leyda 1974 : 40-41) ;
5. In the 1950s more than three thousand theretofore 'lost' American films of the pre-1912 period, stored as paper rolls at the Library of Congress, were successfully transferred to 16-mm. film, making possible – and necessary – significant révisions of the *standard history* of early film production (Sklar 1975 : 320).
6. Any revision in film history must begin with the *standard account* (Gomery 1976a : 11) ;

7. With these as yet unused sources, one can begin to revise the *standard histories* of the introduction of sound outlined above (Gomery 1976b : 44) ;
8. Over the years [the] *classic histories* fell farther and farther out of date, and soon few were interested in a history of film which ended in 1925, 1931 or even 1939 (Koszarski 1976 : 5).
9. The textbook titles in the *standard film histories* have not varied too much over the years - LITTLE CAESAR, THE PUBLIC ENEMY, QUICK MILLIONS, CITY STREETS. One might add DRAGNET, THE RACKET, ALIBI, THUNDERBOLT, BROADWAY, DOORWAY TO HELL, CORSAIR, THE SECRET SIX, and BLOOD MONEY; but one is already stretching the genre beyond its original conception of the gangster as subjective protagonist and romantic hero (Sarris 1977a : 6)<sup>44</sup>.
10. This period also saw the publication of Comolli's articles on deep focus in *Cahiers du Cinema*. These articles set out to problematise any simple notion of "the history of the cinema", and to interrogate the epistemological bases of *traditional histories* (Nash et Neale 1977 : 80) ;
11. Meanwhile - and it is a substantial meanwhile – the loss of confidence in *traditional historiographic* procedures and the turn towards non-historical modes of theorisation has produced a severe hiatus in the study of the cinema. No one now accepts accounts of film history (or of film in history) which pass blandly from one 'fact' to another, alternately making technology the cause of style, directional intention the cause of a film's reception or public taste the arbiter of economic demand, without ever posing the problem of the articulation of different orders of structures and events (Nowell-Smith 1977 : 10) ;

---

<sup>44</sup> Les mots en majuscules sont dans le texte original.



12. For example, addressing himself to the matter of historiography in his introductory essay, 'The Medium Viewed,' John Hanhardt includes a quotation from Hayden White's *Metahistory*, which provides an interesting insight into the problems of *traditional film histories* (Rheuban 1977 : 40) ;
13. *Traditional aesthetic approaches* to film history, by attempting to answer the question, "What are the most significant works of the cinema art?" have preselected the data to be examined (Allen 1977 : 14) ;

On notera que j'ai relevé une occurrence en 1972, trois en 1974, une en 1975, trois en 1976 et cinq en 1977. La quasi totalité de ces références (onze sur douze) à ce que l'on nomme aujourd'hui l'histoire traditionnelle est de nature critique. Autrement dit, on remarquera que l'on se réfère aux alentours du milieu des années 1970 à tout un pan de l'historiographie du cinéma, soit aux livres d'histoire du cinéma publiés *grosso modo* entre les années 1930 et 1970, pour en souligner les défauts méthodologiques et certaines omissions.

Un seul auteur se réfère à cette période de l'historiographie sans porter de jugement (occurrence n° 9). Dans un article sur le genre du film de gangsters publié en 1977, Andrew Sarris se réfère aux canons du genre que l'on trouve dans l'histoire traditionnelle (ou précisément dans les « *standard film histories* »). Sarris n'adopte pas dans son article une attitude critique face aux discours historiques publiés jusqu'alors. Ce genre de référence purement factuelle participe également à l'instauration de la période « histoire traditionnelle du cinéma » dans la mémoire collective des chercheurs.

On remarquera, à la lumière de cette série de citations, une certaine normalisation au niveau de la terminologie employée dans le discours des chercheurs vers la fin des années 1970 (citations n° 10 à 13). En effet, à partir de 1977, il appert sur la base de mon corpus que ce soit le terme « traditional » qui soit privilégié au détriment d'autres termes tels que « standard », « old » ou « classic ».

La première occurrence que j'ai pu relever dans les textes publiés dans la communauté francophone de chercheurs date de 1979. Il s'agit de la traduction d'un texte de David Levy dans lequel le chercheur anglophone tente d'évaluer l'importance de l'influence de l'esthétique du reportage simulé et les reconstitutions historiques dans la transition d'une utilisation fantaisiste de certains trucages à une utilisation plus réaliste (Levy 1979) :

Cette évolution ne fut pas le résultat du travail d'un réalisateur de génie qui aurait ajouté un procédé ici et en aurait abandonné un autre là. Le processus semble plutôt avoir eu lieu de façon systématique et être le résultat du remplacement progressif d'une gamme de procédés par une autre. On ne retrouve pas, dans cette évolution, les repères temporels précis auxquels se réfèrent habituellement les *historiens traditionnels* dans leurs tentatives pour l'expliquer, tentatives qui relèvent d'une approche que Jean-Louis Comolli appelle : « fétichisation de la première fois » (Levy 1979 : 56)<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Le texte de Levy fut traduit par André Gaudreault. L'influence du traducteur dans l'utilisation de l'expression « historiens traditionnels » est certaine puisque la version originale anglaise ne contient pas l'équivalent au sens littéral. Voici la version originale anglaise de cette citation telle que publiée dans les actes de Brighton (1982) : « At the same time, we do not find anything like the sorts of distinct temporal markers employed in traditional attempts at accounting for the change, an approach that Jean-Luc [*sic*] Comolli has referred to as "the fetishization of the first time" » (Levy 1982 : 256).

Ce ne sera qu'au courant des années 1980 que les expressions « traditional film histories » et « histoire traditionnelle du cinéma » deviendront expressions consacrées, puisqu'elles apparaîtront dans un nombre plus massif d'articles et de livres publiés par les membres de la communauté anglosaxonne (18 occurrences depuis le Congrès de Brighton) et francophone (13 occurrences depuis le Congrès de Brighton).

En croisant les résultats d'une recherche dans les systèmes d'archivage en ligne de publications universitaires et scientifiques *FIAPF International Index to Film Periodicals* de la Fédération internationale des archives du film, JSTOR, Persée, Cairn.info et Google Scholar, je peux confirmer la présence de l'expression « histoire traditionnelle du cinéma » (et de quelques-unes de ses variantes)<sup>46</sup> dans au moins 153 publications (article ou livre) depuis 1978, soit dans au moins 31 publications entre 1978 et 1989, dans au moins 30 publications entre 1990 et 2000 et dans au moins 92 publications entre 2000 et 2012 inclusivement. Les auteurs se réfèrent presque toujours aux discours des historiens traditionnels du cinéma non pas pour appuyer un point qu'ils

---

<sup>46</sup> Les mots clé utilisés lors de cette recherche effectuée le 28 novembre 2012 furent les suivants : « histoire traditionnelle du cinéma », « histoires traditionnelles du cinéma », « historien traditionnel du cinéma », « historiens traditionnels du cinéma », « historiographie traditionnelle du cinéma », « traditional film histories », « traditional film history », « traditional film historians », « traditional film historian », « traditional film historiography ».

avancent, mais plutôt pour contredire certaines affirmations avancées par les historiens traditionnels ou critiquer leur méthodologie<sup>47</sup>.

## 3.2 De l'histoire révisionniste à la nouvelle histoire du cinéma

Sur la base de mon corpus, je peux affirmer que les historiens anglophones qui ont critiqué ceux qu'ils ont regroupés sous le label « traditional film history » se sont par la suite distingués de ces derniers par les labels « revisionist history » et « revisionist historian » durant la deuxième moitié des années 1970, comme en font foi les quatre exemples suivants (je souligne) :

[Au sujet de l'ouvrage *Movie-Made America: A Social History of American Movies* de Robert Sklar paru en 1975] When he sticks to the history of cinema, Sklar is fascinating and *revisionist* (Vanderwood 1976 : 665) ;

On a larger scale this account of Warner Bros' expansion is only one example of a possible *revisionist history* of the American film industry (Gomery 1976b : 53) ;

Yet, as *revisionist historians* have shown, even the most consistent legal decisions often reflect social or political concerns. Why, for example, did it take 11 full years to

---

<sup>47</sup> Je me penche plus en détail sur le contenu de certaines de ces citations aux sections 3.3 et 3.5 lorsque j'aborde les périodes de l'histoire traditionnelle et de la nouvelle histoire du cinéma.

decide the famous antitrust suit of United States vs. Paramount Pictures, Inc., *et al.* (filed on July 20, 1938 ; final decision on July 25, 1949) ? (Altman 1977 : 19-20) ;

So it is to Dorothy Arzner rather than to Ida Lupino to which the feminist *revisionist film historian* must turn for sociological sustenance. All sorts of enlightened interpretations can be read into *The Wild Party* (1929, female camaraderie on a sensual level), *Merrily We Go to Hell* (1932, maturing woman redeeming the dissolute man-child), *Christopher Strong* (1933, courageous aviatrix taking her life and death into her own hands to end a messy affair), *Nana* (1934, the temptress made ambiguous) (Sarris 1977b : 386-387).

L'expression « new film historians » serait apparue sensiblement au tout début des années 1980 dans la communauté anglosaxonne, l'occurrence la plus précoce que j'ai pu retracer datant de 1982. Dans un texte plus programmatique que conclusif, Douglas Gomery détaille trois nouveaux chantiers de recherche récemment entamés par les nouveaux historiens du cinéma : « Here, for example, are three areas where the *new film historians* have shed some light, dispelling the legacy of half-truths bequeathed by the work of the past » (Gomery 1982 : 54)<sup>48</sup>. Ces trois chantiers s'inscrivent respectivement dans l'histoire sociale du cinéma (qui allait au cinéma, dans quelle condition et pourquoi ?), dans l'histoire technologique du cinéma (repenser l'avènement du parlant et de la couleur) et dans l'histoire économique (quelles furent les

---

<sup>48</sup> Je souligne.

premières relations entre les studios hollywoodiens et les studios de télévision ?).

Il faut toutefois mentionner que Jay Leyda esquisse le programme d'une « nouvelle histoire » du cinéma en 1974 dans un court texte au titre plutôt évocateur : « Toward a New Film History ». Dans ce court texte, Leyda décrit les grandes lignes d'un projet – mené de pair avec ses étudiants des cycles supérieurs à la New York University – dont l'objectif est d'améliorer l'état général de l'histoire du cinéma et d'en corriger certaines lacunes. Leyda critique notamment le concept de cinéma national à partir de la circulation des films de part et d'autre des frontières qui induit un jeu d'influences complexes. Il recommande également de décroiser l'analyse historique des différents niveaux du phénomène cinématographique (la technologie d'un côté, l'esthétique de l'autre, l'économique ensuite, etc.) et souligne la nécessité du travail en archives (possible seulement depuis la Deuxième Guerre mondiale selon Leyda).

Thomas Elsaesser utilise en 1993 l'expression « revisionist film history » (Elsaesser 1993 : 43) pour désigner ce qu'il a nommé la « new film history » quelques années auparavant, soit en 1986. Ce fait appuie l'hypothèse selon laquelle les expressions « revisionist history » et « revisionist historian » renvoient à la période de l'historiographie du cinéma que l'on nomme aujourd'hui la « nouvelle histoire ».

L'occurrence la plus précoce que j'ai pu retracer de l'expression « nouvelle histoire du cinéma » dans la communauté francophone de chercheurs en études cinématographiques date de 1983. Dans un compte rendu de lecture, Jean A. Gili inscrit l'ouvrage *Storia del cinema italiano* publié en 2 volumes (1979 et 1982) par Gian Piero Brunetta dans la lignée de la nouvelle histoire du cinéma :

Le résultat est à la mesure des objectifs. Brunetta écrit à la fois l'histoire du cinéma italien, mais aussi – dans une optique qui est celle si l'on peut dire de la « *nouvelle* » *histoire du cinéma* celle du cinéma dans ses rapports avec la société dont il est issu (Gili 1983 : 78)<sup>49</sup>.

Voici, en rafale, les occurrences les plus précoces que j'ai pu trouver de l'expression « new film history » ou « nouvelle histoire du cinéma » (je souligne) :

1. Here, for example, are three areas where the new film historians have shed some light, dispelling the legacy of half-truths bequeathed by the work of the past (Gomery 1982 : 54) ;
2. The results of such awareness are appearing in *new film history's* attention to history as clash and discontinuity rather than as teleology or progress (Polan 1983 : 78) ;
3. Le résultat est à la mesure des objectifs. Brunetta écrit à la fois l'histoire du cinéma italien, mais aussi – dans une optique qui est celle si l'on peut dire de la « *nouvelle* »

---

<sup>49</sup> Je souligne.

*histoire du cinéma* celle du cinéma dans ses rapports avec la société dont il est issu (Gili 1983 : 78) ;

4. Except for Hey's work and Robert Allen's essay on the soap opera, "Guiding Light," none of these pieces offers a methodological framework to compare with some of the *new film history* » (Baughman 1984 : 602) ;
5. Moving into the field of "*new film history*" with *Exporting Entertainment*, written by one of America's foremost young film historians, is a logical outcome of this policy (Richard A. Allen 1986 : 313) ;
6. Two types of pressure have produced the *New Film History*: a polemical dissatisfaction with the surveys and overview, the tales of pioneers and adventurers that for too long passed as film histories; and sober arguments among professionals now that, thanks to preservation and restoration projects by the world's archives, much more material has become available (Elsaesser 1986 : 270).

Une recherche effectuée dans les systèmes d'archivage en ligne de publications universitaires et scientifiques *FIAF International Index to Film Periodicals* de la Fédération internationale des archives du film, Persée, Cairn.info, JSTOR et Google Scholar me permet de confirmer la présence de l'expression « nouvelle histoire du cinéma » (et de quelques-unes de ses variantes)<sup>50</sup> dans au moins 164 publications (article ou livre) depuis 1978 dans

---

<sup>50</sup> Les mots clé utilisés lors de cette recherche effectuée le 28 novembre 2012 furent les suivants : « nouvelle histoire du cinéma », « nouvelles histoires du cinéma », « nouvel historien du cinéma », « nouveaux Historiens du cinéma », « nouveaux historiens » (dans le *FIAF International Index to Film Periodicals* seulement), « nouvelle historiographie du cinéma », « new film histories », « new film history », « new film historians », « new film historian » et « new film historiography ».



la communauté anglosaxonne et francophone de la recherche en études cinématographiques, soit dans au moins 13 publications entre 1978 et 1990, dans au moins 39 publications entre 1990 et 2000 et dans au moins 112 publications entre 2000 et 2012 inclusivement.

Les catégories de l'« histoire traditionnelle » et de la « nouvelle histoire » du cinéma sont donc le fruit d'un acte de périodisation qui fut d'abord posé par quelques historiens durant les années 1970 et 1980 et dont le résultat a fini par faire consensus au tournant des années 1990 en France, aux États-Unis et en Angleterre notamment. L'apparition et la consécration dans le discours des chercheurs en études cinématographiques des expressions « histoire traditionnelle » et « nouvelle histoire » sont importantes dans la mesure où, comme l'a récemment remarqué Jacques Le Goff dans un entretien accordé à Bertrand Hirsch et Jean-Pierre Chrétien au sujet de l'acte de périodisation, « l'apparition du mot, c'est le baptême et le baptême, c'est l'accomplissement de la naissance » (Hirsch et Chrétien 2004 : 20). En utilisant le rite chrétien du baptême comme métaphore de la naissance, Le Goff attribue à la périodisation l'action d'ériger et de dater une identité. L'apparition des expressions « histoire traditionnelle » et « nouvelle histoire » serait ainsi une condition nécessaire pour que puisse émerger chez les tenants de la nouvelle histoire du cinéma le sentiment d'appartenance à un groupe constitué autour d'un ensemble de règles qui conditionnent leur discours historique (de Certeau 1975 : 74). Cet acte fondateur permet de souligner la rupture que les nouveaux historiens

opèreraient au sein de l'historiographie du cinéma. Il permet de les inscrire dans une ligne de contestation du courant historiographique qui dominerait jusqu'alors, soit l'histoire traditionnelle du cinéma.

Une réflexion sur la périodisation de l'historiographie du cinéma ne peut toutefois faire l'économie d'une question fondamentale : qu'est-ce qui définit les périodes de l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma ? Sur quoi se fonde, plus précisément, cette idée de découpage de l'historiographie du cinéma en deux grandes périodes, une idée qui est désormais largement répandue notamment en France, aux États-Unis et en Angleterre, et qui est aujourd'hui considérée comme un fait acquis ? De « quoi », au juste, les tenants de la nouvelle histoire du cinéma ont fait l'histoire et quels seraient les points de rupture entre ces deux grandes périodes ? Il s'agira dans les sections suivantes (3.3 et 3.5) de se servir des discours que les nouveaux historiens du cinéma ont tenus pour déterminer une topographie d'intérêts, le type de questions posées aux documents et les méthodes utilisées par ces deux grands groupes d'historiens (de Certeau 1975 : 65 et 69). Je rappelle que je m'appuierai ainsi sur le témoignage écrit des nouveaux historiens du cinéma pour les sections 3.3 (L'histoire traditionnelle du cinéma) et 3.5 (La nouvelle histoire du cinéma). J'apporterai à la section 3.4 (Le Congrès de Brighton 1978 et le symposium « Cinema 1900-1906 ») quelques précisions tirées de

documents d'archives (programmes, actes du colloque) et de témoignages, dont notamment celui d'Eileen Bowser.

### 3.3 L'histoire traditionnelle du cinéma

Pour les nouveaux historiens, l'histoire traditionnelle du cinéma représente un ensemble indifférencié regroupant des discours publiés à partir des années 1920 (Ramsaye) ou des années 1930 (Jacobs) jusqu'à la fin des années 1970, avec comme date limite l'année (1978) de la tenue du 34<sup>e</sup> Congrès de la Fédération internationale des archives du film à Brighton. Il n'existe donc pas de consensus clair et défini sur l'émergence de l'historiographie traditionnelle du cinéma. Les nouveaux historiens du cinéma n'ont pas, autrement dit, véritablement problématisé les débuts de ce qu'ils nomment l'histoire traditionnelle.

Sur la base des écrits des tenants de la nouvelle histoire du cinéma, je peux affirmer que quelques historiens considèrent l'ouvrage de Lewis Jacobs *The Rise of the American Film* (1939) comme un représentant de l'histoire traditionnelle<sup>51</sup>. D'autres historiens incluent également l'ouvrage de Terry Ramsaye *A Million and One Nights* (1926) dans cette période de

---

<sup>51</sup> Parmi ces historiens, mentionnons notamment Douglas Gomery (1976a : 11), Robert C. Allen (1977 : 11), Philip Beck (1985 : 15) et André Gaudreault (2008 : 22).

l'historiographie du cinéma<sup>52</sup>. Il faut toutefois noter que le fait de considérer Jacobs comme un historien traditionnel n'exclut pas automatiquement Ramsaye de l'histoire traditionnelle.

Pourquoi, peut-on se demander, les nouveaux historiens du cinéma n'ont-ils pas défini les débuts de l'histoire traditionnelle ? Y aurait-il peu d'ouvrages historiques portant sur le cinéma avant la parution de l'ouvrage de Jacobs ou de Ramsaye ? Charles Le Fraper écrit pourtant dans son ouvrage paru en 1912 et intitulé *Les projections animées. Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes personnes qui s'intéressent à la cinématographie* que « L'historique du cinématographe a été écrit *tant de fois et de façons si diverses*, qu'il nous paraît superflu de le faire à nouveau ici » (Le Fraper 1912 : 3)<sup>53</sup>. Rappelons pour mémoire que Le Fraper fut en 1911 le fondateur du journal corporatif *Le Courrier cinématographique*, journal dont il sera le rédacteur en chef pendant plus de vingt ans. On peut présumer que sa position au début des années 1910 lui a donné un point de vue unique sur ce qui était écrit dans le domaine de l'histoire des vues animées. Bien que Le Fraper ne réfère à aucun texte en particulier, nous comprenons qu'au moment où il écrivait ces mots, il existait déjà selon lui une certaine historiographie du cinématographe ou, autrement dit, qu'il existait déjà *plusieurs histoires*

---

<sup>52</sup> Timothy J. Lyons (1972 : 101), Richard Koszarski (1976 : 5), Kristin Thompson (1984 : 140) et Ben Singer (1995 : 6) considèrent Terry Ramsaye comme un historien traditionnel. Mentionnons également le théoricien du cinéma Dudley Andrew (1999 : 60).

<sup>53</sup> Je souligne.

*différentes du cinématographe* avant 1912, ne serait-ce que de courts articles évoquant l'histoire du cinéma.

Quelques historiens du cinéma se sont récemment penchés sur les premières histoires du cinéma, confirmant ainsi les propos de Le Fraper : Simon Popple (1998) s'est intéressé aux histoires technologiques en Angleterre entre 1896 et 1913, Christophe Gauthier a fait une étude minutieuse de ce qu'il nomme « l'histoire techniciste » en France des années 1890 jusqu'à la fin des années 1920 (2007a : 35-74), et Frank Kessler et Sabine Lenk (2011) ont examiné l'ensemble des histoires technologiques et des histoires des formes cinématographiques parues de 1895 à 1915. Leurs travaux demeurent malheureusement relativement isolés et ne sont pas encore réellement intégrés à la périodisation courante de l'historiographie du cinéma qui fait se succéder histoire traditionnelle et nouvelle histoire.

Cette occultation des premières histoires du cinéma de la part des nouveaux historiens du cinéma dit quelque chose en elle-même sur les motivations derrière cette périodisation de l'historiographie du cinéma. On peut imaginer que c'est à des fins stratégiques que les historiens, qui ont eux-mêmes fini par être identifiés sous le label de « nouvelle histoire », ont eu besoin d'identifier de cette manière, globalisante, l'« ennemi à abattre ». Voilà en quoi le recours à l'expression « histoire traditionnelle » peut être vu comme un outil heuristique. L'objectif principal des nouveaux historiens n'était pas, ultimement, de prendre part activement dans le renforcement de l'identité de la

discipline de l'histoire du cinéma en écrivant son « histoire disciplinaire » (Kenny 2004 : 565), mais plutôt de rassembler un ensemble de discours sous une seule et même période contre laquelle ils pouvaient se positionner et ainsi construire leur propre identité. Nul besoin ainsi pour les nouveaux historiens d'inclure dans cette histoire « traditionnelle » les premières histoires technologiques parues avant les années 1930 dont la visée est essentiellement d'échafauder un argumentaire convaincant afin de justifier l'octroi du titre d'inventeur du cinéma à un savant en particulier, comme les frères Lumière, Jules-Étienne Marey, Thomas Edison ou Émile Reynaud, ni d'inclure les premières histoires esthétiques dont les auteurs s'appuyaient essentiellement sur leurs souvenirs de visionnage comme source principale, puisque ces discours historiques relèvent déjà d'une méthodologie historique désuète par rapport aux discours regroupés sous le label « histoire traditionnelle »<sup>54</sup>.

### **3.3.1 De la légitimation du cinéma en tant qu'art**

Selon l'historien et théoricien des médias Peppino Ortoleva, le désir de participer au processus de légitimation du cinéma en tant qu'art est l'une des caractéristiques fondamentales du discours historique des historiens traditionnels (Ortoleva 1989 : 153-154). Selon les nouveaux historiens du

---

<sup>54</sup> Je ferai un survol de ces discours historiques du côté de la France au chapitre 5.

cinéma, les historiens traditionnels considèrent que la reconnaissance du cinéma en tant qu'art doit se faire notamment par la reconstitution de son passé qui serait comparable à celui des arts déjà reconnus par les défenseurs de la haute culture. Il y aurait ainsi une nécessité pour les historiens traditionnels du cinéma de parcourir les sentiers déjà tracés par la littérature et les arts figuratifs.

Selon les nouveaux historiens du cinéma, les historiens traditionnels ont par conséquent écrit l'histoire du cinéma en empruntant des catégories et des concepts issus de l'histoire l'art et littéraire, comme ceux d'« œuvre » et d'« auteur ». Thomas Elsaesser énonce en ces termes cette position décriée par les tenants de la nouvelle histoire du cinéma :

[T]raditional film history [...] had until [the late 1960s/early 1970s] been, by and large, the story of pioneers, of « first, » of adventure, discovery, of great masters and masterpieces [...]. Writers of the « New Film History » were not looking for the film which had the first close-up, or the first eye-line match, or the first trick shot. Such issues of originality and influence belonged to the paradigms of the individual artist or of romantic genius, which – derived from literature and art history – were seen as inappropriate for the history of film styles and cinematic practice (Elsaesser 2001 : 26).

Les recherches de second cycle de Paul Kusters sur l'histoire traditionnelle (que Kusters préfère nommer l'histoire non scientifique)<sup>55</sup> l'avaient mené à ces conclusions quelques années auparavant :

---

<sup>55</sup> L'expression utilisée par Kusters en allemand est « nicht-wissenschaftlich » (Kusters 1996 : 46). Elle se traduit littéralement par « non-scientifique ».

Selon une conception inspirée de l’histoire de l’art, le film doit être considéré comme un art. Cela explique pourquoi l’artiste et son travail doivent être au centre des préoccupations de l’historien. L’étude du contexte dans lequel l’artiste (un génie, une personne avec une prévoyance, un visionnaire) agit et dans lequel son travail émerge semble superflue. Une telle vision conduit inévitablement à des simplifications : les phénomènes sont isolés et l’histoire du cinéma devient une histoire des chefs-d’œuvre, des inventions et des biographies (Kusters 1996 : 46)<sup>56</sup>.

Michèle Lagny dit, de son côté, sensiblement la même chose lorsqu’elle écrit : « S’appuyant sur les catégories de l’histoire de l’art ou de l’histoire de la littérature traditionnelles, [l’histoire du cinéma] tentait, au départ, d’obtenir la légitimation du “septième art” » (Lagny 1992b : 30). Le discours des historiens traditionnels se concentrerait ainsi principalement sur les hommes dont l’apport au développement de l’art cinématographique était jugé important, si l’on se fie à Dudley Andrew :

Il n’y a pas si longtemps, l’histoire du cinéma semblait quelque chose de simple et de non problématique comparée à la théorie ou à la critique. Qu’elle soit bien ou mal faite, elle consistait essentiellement en une chronique d’inventeurs, d’hommes d’affaires, de réalisateurs, et plus particulièrement, de films. Pas tous les films,

---

<sup>56</sup> Ma traduction. Le texte original en allemand se lit comme suit : « In der (kunsthistorischen) Vorgabe, Film als Kunst zu betrachten, liegt eine Ursache für diese Kennzeichnung: Der Künstler und das (Meister-) Werk sollen im Mittelpunkt stehen, und eine Untersuchung des Kontextes, in dem das Werk entstehen konnte und in welchem der Künstler (ein Genie, eine Person mit Weitblick, ein Visionär) agierte, erscheint überflüssig. Eine derartige Auffassung führt unvermeidlich zu Reduktionen: Die Phänomene werden isoliert, und die Filmgeschichte geht in einer Geschichte der Meisterwerke, Erfindungen und Biographien auf » (Kusters 1996 : 46).



naturellement, de même que pas tous les réalisateurs ou inventeurs, mais seulement ceux qui ont une valeur, ceux qui ont fait la différence (Andrew 1999 : 60).

Pour les nouveaux historiens du cinéma, les historiens traditionnels laissent ainsi de côté les œuvres secondaires comme les films populaires sans véritable mérite artistique apparent ou ceux tout simplement médiocres (Baldizzone et Guibbert 1982 : 51-52). La période dite du « cinéma des premiers temps » (Koszarski 1976 : 5) et les films didactiques ou de famille (Andrew 1999 : 62 ; Zimmermann 1999 : 285) poseraient également problème aux historiens traditionnels selon les nouveaux historiens du cinéma, puisque les notions d'œuvres et d'auteur y sont difficilement applicables.

### **3.3.2 Mémoire, témoignages oraux et chefs-d'œuvre**

Les nouveaux historiens du cinéma critiquent les procédures d'enquête des historiens traditionnels, même si les tenants de la nouvelle histoire considèrent que les archives étaient plus difficilement accessibles avant le Congrès de Brighton. Plutôt que d'appuyer leur recherche sur des documents d'archives, les historiens traditionnels utiliseraient trop souvent leur mémoire ou celle des autres (dans le cas notamment de témoignages de protagonistes de

l'histoire à écrire), comme l'écrit Francesco Casetti :

[Les] histoires du cinéma traditionnelles [sont] accusées, souvent ouvertement, [...] d'avoir utilisé des instruments de recherche inadaptés, comme la mémoire personnelle du chercheur ou le recours aux témoignages des protagonistes (Casetti 1999 [2005] : 317).

Michèle Lagny synthétise cette critique de manière similaire : « [U]n des principaux reproches faits aux historiens traditionnels était de se fier davantage à leur mémoire et à leur jugement qu'à des archives » Lagny 1989 : 135).

Jean-Pierre Jeancolas décrit ainsi le travail sur les sources de Maurice Bardèche, Robert Brasillach, Georges Sadoul, René Jeanne, Charles Ford et de Jean Mitry : « Il s'agit d'ordonner une masse d'informations que les historiens tirent pour une grande part de leur propre expérience. Plus précisément de leur propre mémoire et d'un réseau de témoins » (Jeancolas 1989 : 79). Jon Gartenberg, maintenant président d'une compagnie de restauration et de distribution de films (Gartenberg Media Enterprises), mentionnait également le recours des historiens à leur mémoire, mais également aux histoires du cinéma précédentes :

[R]esearchers have often relied on their memories and secondary sources, including other written film histories, rather than digging into primary resource materials in the archives (Gartenberg 1984 : 6).

Dans son article intitulé « Porter, or Ambivalence » (1978), Noel Burch accuse certains historiens ne pas procéder à une analyse minutieuse des sources utilisées :

And although the deliberate falsification of documents in support of some film-maker or other's claims to priority is not entirely proven, what is certain is that the proper thoroughness was not displayed in the examination of certain documents (Burch 1978 : 91-92).

Burch fait en quelque sorte référence ici, sans toutefois le dire explicitement toutefois, à la critique externe des sources développée par les historiens méthodiques, une critique qui concerne l'authenticité des traces, leur provenance et leur intégrité<sup>57</sup>. Burch donne l'exemple de Lewis Jacobs qui consacre Edwin S. Porter en tant que père du langage cinématographique (Jacobs 1939 [1974] : 35) sur la base d'une copie du film *Life of an American Fireman* qui aurait été remontée *a posteriori* selon les normes langagières du cinéma narratif (Burch 1978 : 104)<sup>58</sup>. Une critique externe de la copie du film sur laquelle Jacobs fonde ses hypothèses aurait potentiellement permis de révéler qu'elle n'était plus dans l'état qu'elle était lors de sa production et qu'elle ne peut ainsi être transformée en document.

La base documentaire des historiens traditionnels serait ainsi trop étroite

---

<sup>57</sup> Voir la section 2.1.2 pour plus de détail sur la méthode critique des sources développée par les historiens méthodiques.

<sup>58</sup> Je reviens plus en détail sur la manipulation de la copie de *Life of an American Fire* dans la section 6.7 de ma thèse.

selon les nouveaux historiens du cinéma. Le peu de notes de bas de page et l'absence de bibliographie critique rendraient par ailleurs difficile, selon les nouveaux historiens du cinéma, de valider de manière critique le discours des historiens traditionnels, comme le mentionne Douglas Gomery aussitôt que 1976 :

In the past, historians of the American film industry have not even followed the most basic practices of the field. Few explain the basic methodologies they employ. More surprisingly, almost as few cite their sources. Footnotes by film historians are rare items. No other brand of history is so casual in violating this basic attribute of scholarship (Gomery 1976b : 41).

Les nouveaux historiens du cinéma reprochent également aux historiens traditionnels d'utiliser des procédures d'analyse qui ont tendance à isoler la dimension esthétique de l'objet historique cinéma des autres dimensions, soit culturelle, sociale, politique et économique. Robert Allen l'avait formulé ainsi dès 1977 :

Film art and industry have been seen as mutually exclusive, or social and economic aspects of film history have been relegated to secondary concerns of the film historian – not just incompatible with aesthetic film history, just not as important (Allen 1977 : 11-12).

Allen exemplifie quelques années plus tard, avec Douglas Gomery, cette méthodologie caractéristique de l'histoire traditionnelle avec l'exemple de l'historien Gerald Mast :

Mast [...] outlined the several assumptions underlying this approach. The job of the historian, he asserted, is the examination and evaluation of films of the past according to some criteria of aesthetic excellence or signifiante. The data for this type of historical analysis are primarily, if not exclusively, the films themselves. To Mast, the aesthetic film historian is not concerned with the circumstances of the film's production or reception; [...] It would be unfair to infer [...] that Mast and other film historians of what is being called the *masterpiece tradition* completely disregard non-aesthetic factors in film history, but for them economic, technological, and cultural aspects of film history are subordinate to the establishment of a canon of enduring cinematic classics (Allen et Gomery 1985 : 68).

La dimension économique représenterait d'ailleurs pour certains historiens traditionnels l'un des principaux freins à l'expression cinématographique selon David Bordwell : « Bardèche and Brasillach attribute the financial constraints on film artists to a cadre of businessmen eager to make a fortune out of the new mass entertainment » (Bordwell 1997 : 41).

Selon les nouveaux historiens, l'objectif général du schéma directeur des historiens traditionnels est d'accorder un sens univoque à l'évolution de l'art cinématographique, comme le souligne Michèle Lagny (Lagny 1988 : 73). Les historiens traditionnels sélectionneraient ainsi, selon les nouveaux historiens du cinéma, les traces (filmiques ou écrites) en s'appuyant principalement sur les notions de chef-d'œuvre (production artistique dont la valeur artistique peut être mise en évidence par un esthète) et d'œuvre représentative d'un milieu ou d'une période. Plus précisément, ce serait, pour les nouveaux historiens du cinéma, en fonction de critères esthétiques de hiérarchisation (distinguer les

chefs-d'œuvre des productions plus banales) et de normativité (souligner les éléments esthétiques partagés par un ensemble d'œuvres durant une période dans une société donnée) que les tenants de l'histoire traditionnelle analysent et évaluent les sources qu'ils sélectionnent (Allen 1977 : 11). Les critères de jugement esthétique que l'on trouve dans les histoires traditionnelles oscilleraient, selon les nouveaux historiens du cinéma, entre le formalisme – utilisation des moyens spécifiques de l'expression cinématographique (montage, variation d'angle et de position de caméra, surimpression, etc.) et le réalisme – capacité du cinéma d'exprimer le réel (Lagny 1992a 137 ; Bordwell 1994 : 69).

### **3.3.3 Discours linéaire, téléologie et ambitions globalisantes**

Les nouveaux historiens du cinéma ont critiqué la vision téléologique de l'histoire traditionnelle qui place le cinéma « classique » comme l'idéal à atteindre depuis l'avènement du cinématographe et qui tend ainsi à en simplifier la compréhension historique. Douglas Gomery écrivait à ce sujet en 1982 :

The narrative and biological framework of historical surveys is buttressed by an unstated teleological bias. That is, they regard historical change as moving toward the

fulfillment of a final cause [...]. We often hear that a certain director, from his or her earlier work, “was destined to create masterworks.” A teleological assumption further simplifies, not to say annihilates, historical causation (Gomery 1982 : 54).

André Gaudreault et Tom Gunning exprimaient des réserves similaires au sujet de l’attitude des historiens traditionnels face au cinéma des premiers temps :

[Les historiens des générations précédentes] avaient eu la fâcheuse manie de considérer et de juger le cinéma des premiers temps à partir des normes, encore à venir, d’une forme de cinéma seule justifiable à leurs yeux du label de “qualité spécifiquement cinématographique”. C’est précisément cette vision qu’on qualifie de téléologique parce qu’elle a tendance à privilégier une logique de la finalité dans l’examen d’une réalité, le cinéma de 1895 à 1915, qui doit au contraire être mesurée à partir de ses propres finalités successives, années après années ou, du moins, période après période (Gaudreault et Gunning 1989 : 53-54).

William Uricchio a (relativement) récemment résumé la pensée de Gaudreault et Gunning : « The dominant histories of the day [avant le Congrès de Brighton de 1978] described early film in strictly teleological terms as “primitive” cinema – a view fundamentally contested by these new historians » Uricchio 2003 : 28).

La vision de l’histoire des historiens traditionnels du cinéma se traduit notamment, selon les nouveaux historiens du cinéma, par l’utilisation de métaphores biologiques comme la naissance, le développement et la maturité

du cinéma – « Biological metaphors (the birth or growth or infancy of the cinema, Griffith as the father of film technique) tend to accompany an evolutionary assumption » (Bordwell et Thompson 1983 : 5) – et la recherche des premières fois (première utilisation du gros plan, du montage alterné, etc.) (Elsaesser 1990 : 3 ; Gaudreault 1997 : 114). Selon les nouveaux historiens du cinéma, les historiens traditionnels admettent, de manière générale, le postulat de base selon lequel l'objet historique « cinéma » conserve une unité idéale tout au long de son évolution en tant qu'art et mode d'expression de la créativité humaine (Gomery 1982 : 53 ; Ortoleva 1989 : 155). Les historiens traditionnels organiseraient ainsi, selon les nouveaux historiens du cinéma, leur discours selon un principe explicatif de causalité. Plus précisément, les historiens traditionnels agenceraient les faits autour de l'objet cinéma en favorisant les explications fondées sur une relation de consécution-conséquence, soit sous des formes où les déterminations sont essentiellement univoques et directes (Casetti 1999 [2005] : 317). Geoffrey Nowell-Smith avait exprimé cette critique en 1976 : « The historiography practiced by most film historians [...] traces events in their succession, hoping to elicit cause-and-effect patterns from the sequence of event » (Nowell-Smith 1976 : 273-274).

Plus précisément, les historiens traditionnels s'efforceraient d'expliquer, selon les nouveaux historiens du cinéma, d'un côté, les relations synchroniques, c'est-à-dire articuler des liens explicatifs entre les œuvres, les auteurs et les milieux qui les produisent, et de l'autre, l'enchaînement chronologique et



causal des événements, en termes d'influences et de rapports entre les œuvres au niveau de la forme comme au niveau du contenu. Comme l'expliquent David Bordwell et Kristin Thompson :

The linearity [...] arises from the simple stringing together of events. One popular film affected film length, genre and technique; these changes lured audiences back to theaters; the return of audiences led to the expansion of exhibition. *Serial* seems the appropriate term of the assumption that a historian links one cause to one effect, as if events were boxcars or dominoes. Discussions of influence, of first times and of the decisive deeds of outstanding individuals often appeal to this model of linearity (Bordwell et Thompson 1983 : 5).

Pour les nouveaux historiens du cinéma, le discours résultant de l'opération historique traditionnelle est un récit narratif linéaire orienté sur l'événementiel. Pour la construction de leur texte, les historiens traditionnels usent souvent de catégories interprétatives issues de l'histoire de la littérature et de l'art, comme le souligne Francesco Casetti :

[L]e mythe moral, avec les figures du juste, de la persécution et du triomphe, qui rappellent la lutte éternelle entre le bien et le mal ; ou le mythe politique, avec les thèmes du devoir, du sacrifice et de la liberté, qui rappellent les luttes pour le rachat personnel et national (Casetti 1999 [2005] : 317-318).

Les tenants de la nouvelle histoire ont également reproché aux historiens traditionnels le peu de dialogue qu'ils entretenaient avec les méthodologies de l'histoire en général :

The historiography practiced by most film historians, which has lost, if it ever had, the pretensions of Michelet or even Ranke and has not yet acquired those of the “Annales” school, tends to be event history rather than structure history. (Nowell-Smith 1976 : 273).

L’organisation du discours des historiens traditionnels se détache peu, selon les nouveaux historiens du cinéma, des périodisations du courant historique méthodique, marquée principalement par les grands événements politiques (guerres, changements de régime) ou socio-économiques (crises financières importantes) (Gomery 1982 : 53 ; Lagny 1992a : 103-104) : « [We] must resist the temptation to confuse periodizations derived from film’s internal history with those borrowed from film’s social determinant » (Altman 1977 : 13).

Pour les nouveaux historiens du cinéma, les historiens traditionnels organisent leurs discours en privilégiant une périodisation qui repose sur des critères socio-culturels (comme la notion d’école nationale qui autorise l’articulation de l’objet-cinéma avec son contexte de production) et en regroupant certaines traces selon des caractères esthétiques et thématiques communs (notions de genre et de style) (Kusters 1996 : 44).

Les nouveaux historiens du cinéma ont finalement condamné les ambitions globalisantes de l’histoire traditionnelle, soit le désir de couvrir le cinéma des principales nations productrices, de ses débuts jusqu’au présent de l’histoire. Il en résulterait, selon Douglas Gomery, un discours fragmenté :

The surveys' treatment of post-World War II cinema is even more fragmented. After running through the three standard areas – postwar Hollywood, Italian neorealism, and the French New Wave – they degenerate into a free-for-all consisting of Knight's "international trends" – Swedish (Bergman), British, Czechoslovakian, Soviet, and Third World Cinema – plus the idiosyncratic interests of particular writers. Logically, surveys ought to cover cinema and cinematic institutions from all countries. If that is too much for one book, then we deserve multivolume considerations like those by Jean Mitry and Georges Sadoul. We should seek out categories that help us understand the past, not those that merely create the best stories (Gomery 1982 : 54).

Selon Jean-Pierre Jeancolas, les historiens traditionnels s'efforcent de « recenser et de décrire les différentes manifestations du Septième Art, en élargissant au maximum le champ temporel et spatial » (Jeancolas 1989 : 79).

En résumé, les histoires traditionnelles consistent donc, selon les nouveaux historiens du cinéma, en un ensemble d'ouvrages regroupant une suite de films considérés majeurs, dont l'évolution artistique d'ensemble enlignee des styles, des contextes nationaux et des périodes découpées à partir des événements importants de l'histoire générale ou ceux de l'histoire esthétique et technique du cinéma (avènement du son, etc.). Pour les nouveaux historiens du cinéma, l'histoire traditionnelle fait le récit de l'évolution du cinéma, de sa gestation (pré-cinéma) et de sa naissance (inventions des images animées par Thomas Edison et les frères Lumière) jusqu'à son passage d'une

technique à un art consacré et regroupe essentiellement des histoires esthétiques qui s'affairent à décrire les différentes phases du cinéma et ses révolutions techniques (le passage au parlant, l'arrivée de la couleur et du cinémascope)<sup>59</sup>. Selon Michèle Lagny, cette « histoire-panthéon » privilégie les « grands auteurs » (essentiellement les metteurs en scène) et les « films-phares » qui répondent à des normes de qualité (Lagny 1992a : 136).

En raison de l'ensemble de ces critiques qui concernent à la fois les aspects de philosophie générale de la démarche historique et les éléments factuels<sup>60</sup>, les historiens traditionnels sont considérés par les historiens de la nouvelle histoire du cinéma comme le symbole d'une histoire à proscrire et servent de repoussoir. Les historiens traditionnels incarnent pour les nouveaux historiens du cinéma l'histoire qu'il ne faut pas faire, une histoire ignorante de

---

<sup>59</sup> Par exemple, pour Maurice Bardèche et Robert Brasillach (1935), l'évolution du cinéma est découpée en 6 phases principales. Les deux auteurs consacrent un chapitre de leur ouvrage pour chacune de ces phases : « Les premiers pas du cinéma (1895-1908) », « Le cinéma d'avant-guerre (1908-1914) », « Le cinéma pendant la Guerre (1914-1918) », « Naissance du cinéma comme art (1919-1923) », « L'âge classique du cinéma muet (1923-1929) », « Le cinéma parlant (1929-1935) ». De son côté, Georges Sadoul organise les tomes de son *Histoire générale du cinéma* (parus entre 1946 et 1975) couvrant la même période de manière sensiblement similaire : Les pionniers du cinéma (de Méliès à Pathé) – 1897-1909 (tome 2) ; Le cinéma devient un art – 1909-1920 (tomes 3 et 4) ; L'art muet – 1919-1929 (tomes 5 et 6).

<sup>60</sup> Pour plusieurs nouveaux historiens du cinéma, la série d'articles de Jean-Louis Comolli intitulée « Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ » (1971 et 1972) constitue l'une des premières véritables critiques de l'histoire traditionnelle du cinéma (Altman 1977 : 4 ; Nash et Neale 1977 : 80 ; Branigan 1979 : 24-25 ; Gaudreault 1988 : 103-105 ; Gaudreault et Gunning 1989 : 51 et 53). Les deux ouvrages d'histoire générale du cinéma de Jacques Deslandes (1966 et 1968 avec Jacques Richard) sont également parfois mentionnés comme étant des précurseurs à la nouvelle histoire (Pithon 1974 : 48 ; Gaudreault 1988 : 104-105 ; Casetti 1999 [2005] : 323). Les critiques de Deslandes et Richard sont davantage orientées au niveau des erreurs factuelles, alors que la critique de Comolli se situe essentiellement au niveau de la démarche historique.

sa propre construction, trop certaine des faits qu'elle avance et trop impliquée dans la glorification de certains cinéastes.

### **3.4 Le Congrès de Brighton 1978 et le symposium**

#### **« Cinema 1900-1906 »**

Avant de déterminer l'impact du Congrès de Brighton selon le point de vue des nouveaux historiens du cinéma afin de reconstituer la conception actuelle de l'historiographie du cinéma (section 3.5.1), il me faut tenter de décrire cet événement, ne serait-ce que superficiellement. Il ne s'agira pas pour moi de resituer la place de cet événement à la lumière d'une recherche dans les archives de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) pour déterminer notamment comment un tel événement qui fait rupture se prépare. Ce travail considérable dépasse largement le cadre de cette thèse.

Je dois d'emblée distinguer le Congrès de la FIAF dans son ensemble (qui s'est déroulé du dimanche 28 mai au vendredi 2 juin 1978 à l'hôtel Metropole à Brighton) du symposium « Cinema 1900-1906 » dont les activités

dépassaient quelque peu celles du Congrès<sup>61</sup>. En effet, ce symposium comportait deux activités : l'une sur invitation seulement, qui se déroulait en « dehors » du Congrès (du lundi 22 mai au vendredi 26 mai 1978), l'autre ouverte au public tenue lors du Congrès (du lundi 29 mai au mercredi 31 mai 1978).

L'activité sur invitation seulement consistait en une séance de visionnage intensif de 548 films produits entre 1900 et 1906. Ces films provenaient notamment de France, Angleterre, Canada, États-Unis, Russie, Italie, Tchécoslovaquie et du Mexique. Ce fut la première fois qu'on rassemblait en un seul endroit autant de films de cette époque. Pour les visionner, il aurait fallu visiter plusieurs cinémathèques à travers le monde. Une douzaine de chercheurs en études cinématographiques furent invités à visionner ces films par le directeur du Congrès, David Francis.

Après la séance de visionnage (activité sur invitation seulement) vint le symposium (activité ouverte au public) organisé en quatre séances du 29 au 31 mai. Plusieurs exposés furent livrés et des films furent également projetés. Plusieurs participants avaient écrit des essais avant le symposium. Certains de ces textes, comme celui de Gunning, dérivèrent directement des séances de visionnage de présélection organisées aux États-Unis, d'autres furent rédigés sans lien avec le symposium, comme ce fut le cas pour Charles Musser et

---

<sup>61</sup> Je ferai malgré tout référence au symposium « Cinema 1900-1906 » en tant que « Congrès de Brighton » dans la suite de cette thèse pour plus de commodité.

André Gaudreault. Musser avait préparé son texte sur Edwin S. Porter après avoir suivi les séminaires assurés par Jay Leyda à la New York University. Ce sont ces séminaires qui incitèrent Musser à faire un voyage de recherche en octobre 1976 à la Library of Congress dans le but d'étudier l'histoire des formes filmiques avant Griffith. Musser visionna les films d'Edison selon le modèle utilisé par Leyda dans ses séminaires, soit de manière systématique et en ordre chronologique :

This preliminary investigation demanded a visit to the Library of Congress in order to look at pre-Griffith Edison and Biograph films in the Paper Print Collection, following the Leyda model of systematic viewing (rather than being content to look at a few high points) (Musser 2012 : 2).

Musser présenta les résultats préliminaires de ses recherches sur Edwin Porter en janvier 1977 au American Seminar on Film à la New York University et soumit une première version de son texte intitulé « The Early Cinema of Edwin S. Porter » au Society for Cinema Studies Student Award for Scholar Writing à l'automne 1977. Son texte remporta le premier prix et fut publié dans la revue *Cinema Journal* à la fin de l'année 1979. Ce sont les résultats de ces recherches que Musser présenta au Congrès de Brighton.

Tous les textes furent distribués aux délégués et toutes les discussions durant les quatre séances furent enregistrées, transcrites et publiées dans les actes du Congrès en 1982. Brenda Davies et son équipe ont élaboré une

bibliographie sur le cinéma produit entre 1900 et 1906 qui fut également transmise aux délégués.

Voici les textes distribués au symposium :

1. « Evolution of the Film Form Up to 1906 », Barry Salt.
2. « Pioneers of Cinematography in Brighton », John Barnes (The Barnes Museum of Cinematography, St. Ives, Cornwall).
3. « The Non-Continuous Style of Early Film 1900-1906 », Tom Gunning.
4. « Camera Movement in Edison and Biograph Films 1900-1906 », Jon Gartenberg (Department of Film, MoMA).
5. « Re-Constituted Newsreels, Re-Enactments and the American Narrative Film », David Levy (McGill University).
6. « Preparation for Brighton », Eileen Bowser (Department of Film, MoMA).
7. « Erotic Tendencies in Film 1900-1906 » et « Simultaneous Action in Film 1900-1906 », par John Hagan.
8. « English Films Directed (or Possibly Directed) by Theo Bouwmeester », Geoffrey N. Donaldson (Rotterdam).
9. « Articulation of Spatial Relationships in Designated Film 1900-1906 », John Fell (Department of Film, San Francisco State University).



10. « James A. Williamson: American View », Martin Sopocy (New York).
11. « Early Cinema of Edwin Porter », Charles Musser (New York).
12. « Detours in Film Narrative: The Development of Cross Cutting », André Gaudreault (Université Laval).

Les principaux représentants de la nouvelle histoire du cinéma présents au Congrès de Brighton, soit Charles Musser, Tom Gunning et André Gaudreault, étaient encore étudiants au moment de la tenue du Congrès. Musser et Gunning étudiaient à la New York University (NYU) au Department of Cinema Studies. Ils ont tous deux obtenu leur doctorat en 1986. André Gaudreault était bachelier en cinéma et histoire de l'art de l'Université Laval (Québec). Il travaillait en tant que chargé de cours au département des littératures à l'Université Laval en 1978. Il a obtenu son doctorat du Département d'études et de recherches cinématographiques et audio-visuelles de l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle en 1983.

Les organisateurs du symposium « Cinéma 1900-1906 » – dont David Francis, conservateur au National Film Archive de Londres – avaient à l'origine l'intention d'étudier tous les films produits entre 1900 et 1906 afin de discuter des relations entre fiction et réalité. Ils durent finalement limiter les discussions et le sujet principal du symposium aux films de fiction produits durant cette

période, étant donné le nombre considérable de films disponibles. Malgré ce resserrement, il était impossible d'importer en Angleterre tous les films, faute de moyens. Eileen Bowser proposa d'organiser la pré-sélection des films qui se trouvaient déjà dans les archives américaines. Elle organisa des séances préparatoires plusieurs mois avant la tenue du Congrès de Brighton. Un petit groupe d'historiens du cinéma s'étaient réunis à New York durant cinq jours en octobre 1977 et deux jours en janvier 1978 pour voir tous les films produits entre 1900 et 1906 qui étaient disponibles dans les archives nord-américaines (Bowser 1979 : 510). Environ 690 films furent visionnés. Ces films provenaient essentiellement de l'International Museum of Photography de la George Eastman House, du Department of Film du Museum of Modern Art et de la Motion Picture Section de la Library of Congress. Ces deux séances préparatoires furent importantes pour consolider les bases d'une communauté de chercheurs et faciliter le travail en collaboration :

At the end of the first week [octobre 1977], we met briefly to discuss our findings, to decide which topic each would pursue, and to draw up a list of other topics that would be worth future study. Enthusiasm for the experience was very high. The group decided to continue the team approach by exchanging outlines of papers and to arrange a similar attack on the films of 1907 in the future (Bowser 1979 : 510).

L'équipe chargée de sélectionner ces films était constituée de Paul Spehr, Jon Gartenberg, Tom Gunning, John Fell, David Levy, Jay Leyda, John

Hagan (étudiant de la New York University travaillant sous la direction de Jay Leyda), Russell Merritt (directeur du département de cinéma à la University of Wisconsin), Ron Mottram, Lucy Fisher et Charles Musser. Ils ont choisi 189 titres qui furent ajoutés aux films passés aux présentations organisées pour les conseillers du symposium « Cinema 1900-1906 ».

## **3.5 La nouvelle histoire du cinéma**

### **3.5.1 Le visionnage intensif**

Les tenants de la nouvelle histoire du cinéma marquent le début de ce second grand courant historique par la tenue du 34<sup>e</sup> Congrès de la FIAF à Brighton (Angleterre) où se rencontrèrent chercheurs et archivistes pour réexaminer l'histoire du cinéma des premiers temps (Gaudreault 1988 : 104 ; Musser 1999 : 149 ; Gunning 2004 : 329). Selon les nouveaux historiens du cinéma, ce serait le visionnage intensif durant le symposium « Cinema 1900-1906 » qui aurait permis aux chercheurs présents au Congrès de Brighton de confirmer que le cinéma des premiers temps répondait à des normes expressives qui lui sont propres et que l'on ne peut réduire aux balbutiements d'un langage cinématographique quelconque à venir. André Gaudreault et Tom Gunning ont

récemment réaffirmé l'importance de cette séance de visionnage pour la nouvelle histoire du cinéma dans leur contribution à l'ouvrage collectif *Cinema of Attractions Reloaded* (sous la direction de Wanda Strauven), comme le rappelle Strauven dans son introduction :

Both Gunning and Gaudreault relate in their respective contribution in this volume the importance of the legendary 34th FIAF Conference held in Brighton, England, in 1978 More particularly, they both stress the importance of the screening of all the surviving and in FIAF archives preserved films that were made between 1900 and 1906. It was this extensive and systematic viewing process that radically changed (Old) Film History (Strauven 2006 : 15)<sup>62</sup>.

Le visionnage intensif et systématique au Congrès de Brighton aurait permis, à court terme, de mieux saisir notamment l'évolution stylistique et thématique d'un corpus de films de fiction produits entre 1900 et 1906 selon les nouveaux historiens du cinéma<sup>63</sup>. L'impact à long terme de cet événement est

---

<sup>62</sup> Strauven mentionne l'importance qu'un tel type de séance de visionnage eut pour ses propres recherches doctorales sur le futurisme. Durant l'été 1996, Strauven avance qu'elle eut l'opportunité de visionner de manière systématique et en ordre chronologique l'intégrale des films disponibles de Georges Méliès (170 films au total à l'époque, ce qui représentait le tiers de l'ensemble de la production de Méliès) au second colloque à Cerisy-La-Salle consacrée Méliès (Strauven 2006 : 15). Suite à cette expérience, Strauven réalisa que pour bien comprendre les écrits de Filippo Tommaso Marinetti des années 1910, elle devait, entre autres choses, se pencher davantage sur les modes d'adresse au spectateur du cinéma des premiers temps et sur les pratiques d'exhibition.

<sup>63</sup> Les organisateurs du Congrès de Brighton ne sont pas toutefois les seuls à avoir organisé des séances de visionnage systématique d'un corpus de films. Richard Arlo Sanderson effectua un voyage de recherche en août 1960 à la Library of Congress pour ses recherches doctorales dont l'objectif était d'étudier le développement de la forme et du contenu dans le cinéma américain avant 1904 (Sanderson 1961 : 1). Sanderson visionna 681 films produits entre 1894 et 1904 durant une semaine à la Library of Congress (Sanderson 1961 : 7). Il déposa en 1961 une thèse intitulée « A Historical Study of the Development of American Motion Picture Content and

plus difficile à cerner est dépassé largement le cadre de cette thèse. Même s'il n'est pas interdit toutefois de présumer que le Congrès de Brighton a généré à long terme chez certains chercheurs des préoccupations d'ordre économique (sur les modes de production notamment) ou socio-culturel (voir, par exemple, le concept de « série culturelle » chez André Gaudreault), je crois que l'aire de transformation de ce légendaire événement doit être recadré en le limitant à des aspects stylistiques et thématiques qui traduisent au fond la spécificité des participants (ainsi de la narratologie, de la sémiologie, de l'histoire de l'art) et du coup la limite de leur approche.

Le Congrès de Brighton serait si important aux yeux de certains historiens du cinéma qu'il est possible de parler d'un avant et d'un après-Brighton. On utilise des expressions telles que « Brighton era scholars » (Gunning 2003 : 29), « Post-Brighton » ou « après-Brighton » (Uricchio 2003 :

---

Techniques Prior to 1904 » au département de communication de l'University of Southern California. Les recherches quantitatives de Sanderson ont permis de dater avec plus de précisions et sur des bases empiriques plus solides l'avènement du cinéma narratif américain, soit aux alentours de 1904. Selon Sanderson, ses recherches représentent la première étude systématique de la collection des *Paper Prints* de la Library of Congress : « These prints had never been used in an organized research program and had not been released for public viewing by the Library of Congress » (Sanderson 1961 : 2). Jay Leyda utilisa également le visionnage systématique pour les séminaires sur David W. Griffith qu'il assurait à la New York University durant les années 1970. Durant ces séminaires, les étudiants visionnaient en ordre chronologique tous les films de Griffith à la Biograph, en commençant par *The Adventures of Dollie* (1908) (Dimitriu 2009 : 41 et Musser 2012 : 1). Comme je l'ai déjà mentionné, Charles Musser fait référence à cette méthode en tant que le « Leyda Model of systematic viewing » (Musser 2012 : 2). Les films visionnés provenaient essentiellement de la collection de *Paper Print* de la Library of Congress. Tom Gunning et Roberta Pearson eurent également un premier contact avec ce type de visionnage durant ces séminaires.

28)<sup>64</sup>, « Brighton and after » (Elsaesser 1990 : 5), « the intellectual repercussions of the FIAF conference » (Elsaesser 1990 : 5), « since Brighton » ou « depuis Brighton » (Gunning 1991 : 4 ; Gaudreault et Simard 1995 : 19 ; Elsaesser 1990 : 5). Le Congrès de Brighton est ainsi rapidement devenu célèbre dans la communauté des chercheurs. Jan-Christopher Horak, Thomas Elsaesser et Wanda Strauven parlent tous trois du « légendaire Congrès de Brighton (1978) »<sup>65</sup>. Eileen Bowser constatait récemment que le Congrès de Brighton avait acquis une position quasi mythique dans le champ des études cinématographiques : « Brighton [...] is coming to be a mythological event »<sup>66</sup>.

Pour les nouveaux historiens du cinéma, le Congrès de Brighton est donc la force principale derrière les changements importants dans l'historiographie du cinéma. Historiens et archivistes discutèrent de ces changements durant deux tables rondes qui furent organisées lors du Congrès annuel de la FIAF, l'une en 1988 à Paris<sup>67</sup>, l'autre en 1989 à Lisbonne (Horak 1991 : 279). L'un des plus importants changements serait, selon les nouveaux historiens du cinéma, la redécouverte du cinéma des premiers temps

---

<sup>64</sup> Également Gaudreault et Simard 1995 : 16 ; Musser 1999 : 149 ; Gunning 2003 : 29 ; Gunning 2004 : 332.

<sup>65</sup> Horak, Elsaesser et Strauven le formulent ainsi : « In the intervening years the Brighton Conference has achieved an almost legendary status » (Horak 1991 : 279) ; « the legenday Brighton FIAF meeting of 1978 » (Elsaesser 1998 : 265) ; « the legendary 34th FIAF Conference held in Brighton, England, in 1978 » (Strauven 2006 : 15).

<sup>66</sup> Propos rapportés par Christian Dimitriu lors d'un entretien avec Eileen Bowser et cités dans (Dimitriu 2009 : 40).

<sup>67</sup> Au nombre des participants de cette table ronde, mentionnons : Aldo Bernardini, Eileen Bowser, Noël Burch, Paolo Cherchi Usai, David Francis, Jon Gartenberg, André Gaudreault, Tom Gunning, Michèle Lagny, Michel Marie, Christian Metz, Charles Musser, Marcel Oms, Barry Salt, Vincent Pinel, Emmanuelle Toulet et Ben Brewster.

(Gaudreault 1988 : 104-105 ; Gunning 1991 : 5). Tom Gunning écrivait il y a quelques années déjà :

[T]he new study of early cinema, which had strong repercussions academically and in publishing was triggered, most scholars would agree, by the FIAF symposium held in Brighton, England in 1978 (Gunning 2003 : 18).

Peu de temps avant la tenue du Congrès de Brighton, André Gaudreault, Charles Musser et Noël Burch analysèrent, indépendamment l'un de l'autre, la vue *Life of an American Fireman* (Porter, 1903) et formulèrent l'hypothèse selon laquelle il existe des pratiques filmiques différentes de celle du cinéma narratif classique (basé sur une continuité narrative) qui peuvent être intelligibles à l'intérieur de certains cadres de réception (Gunning 1991 : 5). Selon les nouveaux historiens du cinéma, le visionnage d'un vaste corpus de films produits entre 1900 et 1906 aurait permis aux chercheurs présents au Congrès de Brighton de confirmer que les normes spatio-temporelles du cinéma des premiers temps étaient bien différentes de celles du cinéma classique : l'exemple de *Life of an American Fireman* n'était pas simplement une occurrence du style singulier d'un auteur (Porter), ni les débuts immatures et brouillons du cinéma tel qu'on le connaît aujourd'hui (Burch 1978 : 105 ; Gunning 2003 : 21-22). « *La projection de ces films a été une véritable révélation* » écrit André Gaudreault (2008 : 9).

Les tenants de la nouvelle histoire avancent que les acquis

méthodologiques de l'étude du cinéma des premiers temps issus du Congrès de Brighton mettaient à mal la conception de l'histoire traditionnelle du cinéma selon laquelle le cinéma s'était développé de manière linéaire (Gunning 2003 : 27). Pour les nouveaux historiens du cinéma, le cinéma des premiers temps ne serait plus considéré simplement comme une forme primitive du cinéma classique, mais constituerait plutôt un ensemble de modes de pratique filmique distincts et cohérents en soi. À leurs yeux, il n'existerait donc pas *un*, mais *des* cinémas des premiers temps. Cette position, qui met autant l'emphasis sur les pratiques dominantes que sur les pratiques éphémères, pourrait s'appliquer au cinéma narratif classique selon les nouveaux historiens.

De manière générale, les nouveaux historiens du cinéma considèrent que les acquis méthodologiques de l'étude du cinéma des premiers temps issus du Congrès de Brighton furent ainsi transposés à l'ensemble des études cinématographiques. C'est bien ce que Tom Gunning avance lorsqu'il écrit :

[I]n many ways the Brighton Symposium set the agenda for recent developments in film studies by setting up categories, or drawing the perimeters of topics, barriers that have since been breached or trespassed, or ignored (Gunning 2003 : 19).

Le Congrès de Brighton manifesterait par ailleurs, selon les nouveaux historiens du cinéma, une nouvelle volonté de collaboration entre archivistes et chercheurs. Jon Gartenberg le décrit ainsi :



The Brighton Project was an important instance of collaboration between the academic and archival communities. In the past, there were tensions. Scholars have often viewed archivists as unnecessarily secretive about their holdings. Conversely, archivists have viewed scholars as largely unaware of the workings of a film archive and of the delicate role the archivists play as mediators between the owners of the films (the film producers) and the users of the product (the scholars) (Gartenberg 1984 : 6).

L'impact du Congrès de Brighton sur les relations entre chercheurs et archivistes serait du même ordre selon André Gaudreault et Denis Simard :

Le fameux congrès de la FIAF (Fédération internationale des archives du film) tenu à Brighton en 1978, où l'on présenta plus de six cents films, pour la plupart inédits, de la période 1900-1906, fait figure à cet égard de symbole et d'événement catalyseur pour les recherches sur le CPT. Ce symposium a eu une importance capitale pour deux raisons. Il manifestait d'abord une volonté de la part des archivistes et des historiens de dépoussiérer les archives et surtout, de la part des premiers, de les rendre beaucoup plus accessibles que par le passé (Gaudreault et Simard 1995 : 16).

Ainsi, selon les nouveaux historiens du cinéma, les archivistes désireraient à partir de ce moment rendre davantage accessibles leurs collections, mettant ainsi à la disposition des historiens du cinéma de nouvelles sources (Gunning 2003 : 23 ; Musser 2004 : 101 ; Abel 2005 : lxi).

### **3.5.2 L'institutionnalisation des études cinématographiques et la collaboration entre l'histoire générale, la théorie et l'histoire du cinéma**

L'une des principales raisons qui expliquent le succès du Congrès de Brighton, selon les nouveaux historiens du cinéma, est qu'il s'agit de l'une des premières fois où des universitaires issus de la discipline des études cinématographiques échangent avec des archivistes (Elsaesser 1990 : 2 ; Uricchio 2003 : 37). Je rappelle que pour les nouveaux historiens du cinéma, les historiens traditionnels sont souvent des critiques, écrivains ou animateurs de ciné-clubs et qu'ils ont appris le travail d'historien directement en le pratiquant. Les nouveaux historiens du cinéma auraient, selon eux, reçu une formation universitaire d'un autre type (études cinématographiques, histoire de l'art, narratologie, histoire, sociologie, etc.). L'institutionnalisation des études cinématographiques à l'université durant les années 1960 et 1970 aurait ainsi favorisé selon les nouveaux historiens du cinéma le développement d'une nouvelle théorie du cinéma au contact de certains cadres de recherche

relativement bien établis comme la sémiologie et la narratologie par exemple.

C'est bien ce que dit Thomas Elsaesser lorsqu'il écrit :

Academic legitimation has made the subject aspire towards scientific or empirical standards of exactitude and knowledge, while an equally strong desire to distinguish between interpretation as artistic appreciation (still practised in literature classes) and textual analysis proper has led scholars to look to formalists methods and linguistic models (Elsaesser 1986 : 247).

Tom Gunning écrit sensiblement la même chose concernant l'étude du cinéma des premiers temps :

Nous voulions *utiliser* les modèles construits par rapport à la narration filmique, à l'idée du spectateur ou au montage, plutôt que nous contenter de les révéler. Sans spéculations quant à la construction du spectateur de cinéma, sans considération attentive pour la construction systématique de modèles filmiques, sans les nouvelles théories structuralistes sur la narration cinématographique et le rôle de l'alternance, je pense que le cinéma des premiers temps se limiterait purement et simplement à une chronique du cinéma des origines, à son archéologie (Gunning 2004 : 329-330).

La collaboration systématique entre l'histoire du cinéma et une nouvelle théorie du cinéma à partir des années 1970 serait également l'une des différences fondamentales entre l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma selon les tenants de ce dernier courant historiographique. Pour les nouveaux historiens du cinéma, la théorie du cinéma (qu'elle soit d'ordre sémiologique ou narratologique) permet notamment de reconstituer les

processus à partir desquels le cinéma peut prétendre être une forme d'expression et de communication (Allen et Gomery 1985 : 76-78 ; Gaudreault et Gunning 1989 : 56-60). Il importe ainsi, selon les nouveaux historiens du cinéma, de favoriser la mise à nu de procédés filmiques, plutôt que de procéder, comme l'ont fait avant eux les historiens traditionnels, à l'évaluation de films particuliers afin d'établir une liste regroupant des auteurs et des chefs-d'œuvre cinématographiques.

Pour plusieurs nouveaux historiens du cinéma, les approches historiques développées au contact de l'histoire générale ont également contribuent à renverser la position dominante de l'histoire traditionnelle du cinéma. Comme l'explique Dana Polan :

For example, even though we have long had film histories, only recently have we begun to see a film historiography that is aware of new developments in metahistory. The results of such awareness are appearing in new film history's attention to history as clash and discontinuity rather than as teleology or progress, to nonauthorial history, to previously marginal history (for example, the history of women's cinema begins as a history of forces that dominant history has excluded) (Polan 1983 : 78).

Pour les historiens de la nouvelle histoire, la collaboration entre histoire générale et histoire du cinéma permet une transformation de l'objet historique « cinéma ». Selon les nouveaux historiens, l'idée que les historiens du cinéma ont de l'objet dont ils veulent traiter passe d'un objet concret, le film (avec

l'histoire traditionnelle), à un objet de connaissance à construire (avec la nouvelle histoire) : « On ne peut recevoir des mains des historiens traditionnels ce sur quoi on doit réfléchir. Il faut aller chercher soi-même, pour le définir et l'élaborer, un objet historique » (Leutrat 1984 : 57).

Pour les nouveaux historiens du cinéma, les historiens doivent de manière générale envisager leur objet d'étude comme, pour reprendre les mots d'Ortoleva, « la somme d'une série de phénomènes séparés, chacun d'entre eux étant analysé avec des instruments spécifiques reliés aux paradigmes des diverses sciences humaines » (Ortoleva 1989 : 155). Pour les tenants de la nouvelle histoire, le cinéma est ainsi un objet singulièrement hétérogène, dont la cohérence interne se disloque par diverses relations causales.

### **3.5.3 Allongement du questionnaire et élargissement de la notion de trace**

Pour les nouveaux historiens du cinéma, l'objet historique « cinéma » doit être construit en fonction d'une série de questions auxquelles on veut répondre. Ces questions seraient délimitées par une période, un ensemble d'événements et des traces que les nouveaux historiens auront sélectionnées au préalable. Il est ainsi désormais essentiel, selon les nouveaux historiens du

cinéma, d'effectuer un minimum de conceptualisation avant d'entreprendre toute recherche historique, comme le souligne Douglas Gomery :

All research begins with a question. If I were asked to formulate one about the origins of the American film industry, and told to use the neo-classical theory of technological innovation [outillage conceptuel], I would proceed as follows [...]. Cinema was a new technology for presenting mass entertainment. Therefore I might ask : How did the mass entertainment industry adopt this new technology? I would expect increases in profits to explain why business people substituted one entertainment for another (Gomery 1983 : 58).

Selon les tenants de la nouvelle histoire du cinéma, l'histoire du cinéma devrait donc être fondée sur l'élaboration de problématiques à résoudre (« How did the mass Entertainment industry adopt this new technology? »), d'hypothèses à vérifier (« I would expect increases in profits to explain why business people substituted one entertainment for another ») et d'un outillage conceptuel (« the neo-classical theory of technological innovation ») que les historiens appliquent aux documents pour construire les faits historiques. Pour les nouveaux historiens du cinéma, il faut laisser de côté l'« histoire-récit » des historiens traditionnels pour faire une « histoire-problème » du cinéma (Lagny 1992a : 59).

Selon les nouveaux historiens du cinéma, il est impératif d'étendre le territoire de l'histoire du cinéma et d'envisager le cinéma dans un champ plus élargi. Le cinéma devrait ainsi être considéré à leurs yeux non plus seulement

comme un art, mais également comme un divertissement populaire, un outil pédagogique, un instrument de promotion, etc. Selon les tenants de la nouvelle histoire du cinéma, l'objectif est d'examiner les liens, les influences et les échanges avec d'autres phénomènes sociaux complexes. Les nouveaux historiens du cinéma prônent l'utilisation des méthodes et des procédés développés par la nouvelle histoire « tout court » : organisation d'une multiplicité de documents et écrits de toutes sortes à partir desquels on élabore une problématique précise (Casetti 1999 [2005] : 318).

Pour les nouveaux historiens du cinéma, les questions et les hypothèses formulées par les historiens requièrent désormais non seulement des méthodes d'analyse spécifiques souvent préalablement élaborées dans d'autres sciences humaines et sociales (en sociologie, en économie, en géographie, etc.), mais également des sources nouvelles encore peu explorées par les historiens traditionnels. Il est important, selon les nouveaux historiens du cinéma, de reformuler l'idée de document dans la foulée d'une ouverture aux sciences humaines et sociales. En effet, pour ces derniers, la trace filmique – qui est au centre des histoires traditionnelles orientées essentiellement sur le caractère esthétique du phénomène cinéma – ne doit plus être la principale source pour l'historien du cinéma et peut être parfois même secondaire pour certaines recherches (sans être toutefois complètement mise de côté) (Elsaesser 1993 :

43)<sup>68</sup>. C'est bien ce que dit Jean-Louis Leutrat concernant ses recherches sur l'émergence des diverses dénominations appliquées aux films sur l'Ouest américain durant les années 1920 :

Les films ne sont pas nécessairement les documents privilégiés de la recherche à mener. La littérature sur le cinéma et les divers discours qui ont pu être tenus sur ce que nous appelons le « Western » sont d'autres documents tout aussi importants (Leutrat 1984 : 57).

Pour les nouveaux historiens, il est primordial de critiquer au préalable ces nouvelles sources avant de les transformer en traces. Inspirés par l'histoire générale, les nouveaux historiens du cinéma désirent intégrer davantage la méthode critique développée par l'histoire méthodique à leurs procédures d'analyse. Pierre Sorlin énumère ces nouveaux acquis de l'histoire du cinéma au début des années 1980 :

Recours aux sources directes, examen croisé des documents, méfiance à l'égard des intentions proclamées par les agents, prise en compte des déterminations extra-cinématographiques qui pèsent sur la réalisation puis la diffusion (Sorlin 1984 : 5).

Il est ainsi essentiel, selon les nouveaux historiens, de soumettre les documents utilisés à un examen critique en les recoupant entre eux et en les comparant à d'autres documents de la même époque. Pour les nouveaux

---

<sup>68</sup> Même si c'est paradoxalement le visionnage intensif de films du cinéma des premiers temps qui semblent avoir joué un rôle central dans l'émergence de la nouvelle histoire du cinéma pour certains historiens, comme je tente de le montrer à la section 3.5.1.



historiens du cinéma, les documents ne sont jamais des preuves qui s'imposent, mais plutôt des objets que l'historien se doit d'explorer avec des méthodes spécifiques et adaptées aux questions formulées.

### 3.5.4 Description, démonstration et vérifiabilité

Pour les nouveaux historiens du cinéma, il importe de mettre en évidence leur intentionnalité dans le discours historique. Le rôle actif joué par l'historien dans l'écriture de l'histoire devrait, selon eux, être ainsi mis de l'avant :

No longer can a film historian deal with all the facts, nor can he pretend that they are objective phenomena divorced from a particular way of looking at them. Film history has now reached its second stage : from the *who*, *what*, *where*, and *when* we have moved to the *how* and *why* : from *establishing* facts we have progressed to *explaining* facts (Altman 1977 : 1).

Pour les nouveaux historiens, l'historien du cinéma doit indiquer et décrire de manière précise ses questions de recherche, ses hypothèses, ses méthodes et les sources qu'il utilise (Gomery 1976b : 41). Tout ce que l'historien avance doit pouvoir être vérifié, comme l'avancent David Bordwell et Kristin Thompson : « documentation (footnotes, bibliography) should make it possible for readers to judge the strength of the historian's interprétation »

(Bordwell et Thompson 1983 : 6). Le discours de l'historien du cinéma est ainsi, selon les nouveaux historiens, à la fois descriptif et démonstratif, alors que le discours de l'histoire traditionnelle du cinéma est davantage narratif.

Pour les tenants de la nouvelle histoire du cinéma, les historiens du cinéma doivent organiser les faits sous des formes beaucoup plus articulées que l'ont fait avant eux les historiens traditionnels, puisque les déterminations ne sont jamais univoques et directes (Nowell-Smith 1977 : 10 ; Gomery 1982 : 54 ; Casetti 1999 [2005] : 318). De manière générale, les nouveaux historiens du cinéma condamnent l'organisation du discours historique selon une temporalité linéaire et un principe explicatif de causalité (Uricchio 2003 : 29). Pour eux, on ne peut donc pas expliquer, par exemple, une œuvre simplement par son auteur (et vice versa) ou une nouveauté stylistique par l'avènement d'une technologie particulière.

Pour les nouveaux historiens du cinéma, on ne peut non plus rendre compte de toutes les facettes du phénomène cinématographique (technique, économique, esthétique ou social par exemple) simultanément, puisque ces dernières se transforment selon des rythmes qui diffèrent. Les nouveaux historiens désirent ainsi élargir le concept de chronologie et remettent en cause l'évolution temporelle homogène. Le devenir cinématographique ne connaîtrait pas qu'un temps unique (la consécution-conséquence), mais bien une multitemporalité. Cette notion de multitemporalité fut d'abord formulée par

Fernand Braudel : « temps court » pour les événements de surface (des dates qui font choc), « temps long » pour les structures profondes qui évoluent très lentement et, entre les deux, différents « temps intermédiaires » (Braudel 1949 [1979] : 13)<sup>69</sup>. Cet important outil permettrait aux nouveaux historiens du cinéma d'appréhender les phénomènes qui ne peuvent être conceptualisés selon une règle de consécution-conséquence. Pour les nouveaux historiens, ces phénomènes ne peuvent être expliqués selon un principe d'évolution dans un temps linéaire, puisqu'ils fonctionnent selon d'autres modèles<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Je reviens plus en détail sur les différentes temporalités conceptualisées par Braudel aux sections 7.3 et 7.4.

<sup>70</sup> Je renvoie le lecteur à la section 2.2.4 pour plus de détail à ce sujet.

## **Chapitre 4. Continuités entre l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma : la salle de cinéma comme lieu institutionnel et cadre de signification. L'exemple des *Hale's Tours* dans les histoires générales du cinéma**

Selon la conception actuelle des courants de l'historiographie du cinéma, le Congrès de Brighton marque l'avènement d'une nouvelle manière de faire l'histoire du cinéma. En parcourant les textes méthodologiques et le discours historique de ceux que l'on nomme les nouveaux historiens du cinéma, on s'aperçoit qu'il existe une grande différence au niveau des procédures d'analyse et de l'écriture du discours historique entre ce qu'ils nomment l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma. La rupture entre ces deux courants historiques doit toutefois être relativisée dans la mesure où le Congrès de Brighton ne sépare pas de manière définitive deux conceptions de

l'histoire du cinéma. En effet, certains traits de l'histoire traditionnelle et de la nouvelle histoire du cinéma s'entremêlent notamment dans l'histoire générale, c'est-à-dire dans un type de discours spécifique dont la visée est de tout embrasser d'un coup et d'offrir une vue panoramique d'un objet traité.

Il s'agira ici, plus spécifiquement, de mettre en évidence l'importance accordée par les historiens traditionnels et les nouveaux historiens à la salle de projection traditionnelle comme lieu institutionnel du cinéma à travers l'étude d'un dispositif cinématographique bien particulier, les *Hale's Tours*. J'ai choisi d'étudier ce dispositif en particulier non seulement étant donné son succès commercial dans de nombreux pays et, par conséquent, de sa relative importance sur l'économie cinématographique, mais également pour la relation particulière entre l'image, le spectateur et le lieu qui se trouve au sein de ce type de spectacle et pour ce que l'on pourrait appeler l'« hybridité historique » de son dispositif de réception, soit le fait que les *Hale's Tours* s'inscrivent autant dans la série culturelle des images animées que celle des manèges<sup>71</sup>.

Mon objectif dans ce chapitre sera de démontrer que pour ces historiens, tout film projeté en dehors de ce lieu n'est pas du « cinéma » et ne doit, par conséquent, pas ou peu faire partie de son histoire. Après avoir décrit le dispositif des *Hale's Tours* (section 4.1), je m'interrogerai dans un premier temps sur la relative absence des *Hale's Tours* dans les histoires synoptiques du cinéma (section 4.2) et je questionnerai dans un deuxième temps la relation

---

<sup>71</sup> Je développe plus avant ces deux points à la section 4.3.

toute spéciale qu'entretiennent spectateur, image et espace dans ce type de spectacle (4.3)<sup>72</sup>.

## 4.1 Les Hale's Tours : une salle de cinéma ?

Les Hale's Tours auraient été présentés publiquement pour la première fois au Electric Park à Kansas City (États-Unis) le 29 mai 1905 (Hayes 2009 : 186), pour disparaître complètement durant la première moitié des années 1910, soit grosso modo entre 1913 et 1915 (Rabinovitz 1998b : 133)<sup>73</sup>. Selon Raymond Fielding, la première présentation publique des Hale's Tours fut à l'Exposition Universelle de St-Louis en 1904 (Fielding 1970 : 38). Les recherches de Tom Gunning sur l'Exposition Universelle de St-Louis en 1904 ne lui permettent pas toutefois de confirmer les propos de Fielding :

The famous Hale's Tours, the novel form of film exhibition which had an enormous impact on future film exhibition, is often claimed to have premiered at the St. Louis Fair, but my research does not indicate that it actually appeared at the Exposition (Gunning 1994 : 439).

---

<sup>72</sup> Il faudra, dans un futur rapproché, se pencher sur le peu de place occupée dans les histoires générales du cinéma par d'autres dispositifs comme le Cinéràma ou, plus récemment, les salles IMAX.

<sup>73</sup> Il semble y avoir eu des *Hale's Tours* à Amsterdam jusqu'en 1913. Voir Blom 1999 : 276 et 281.

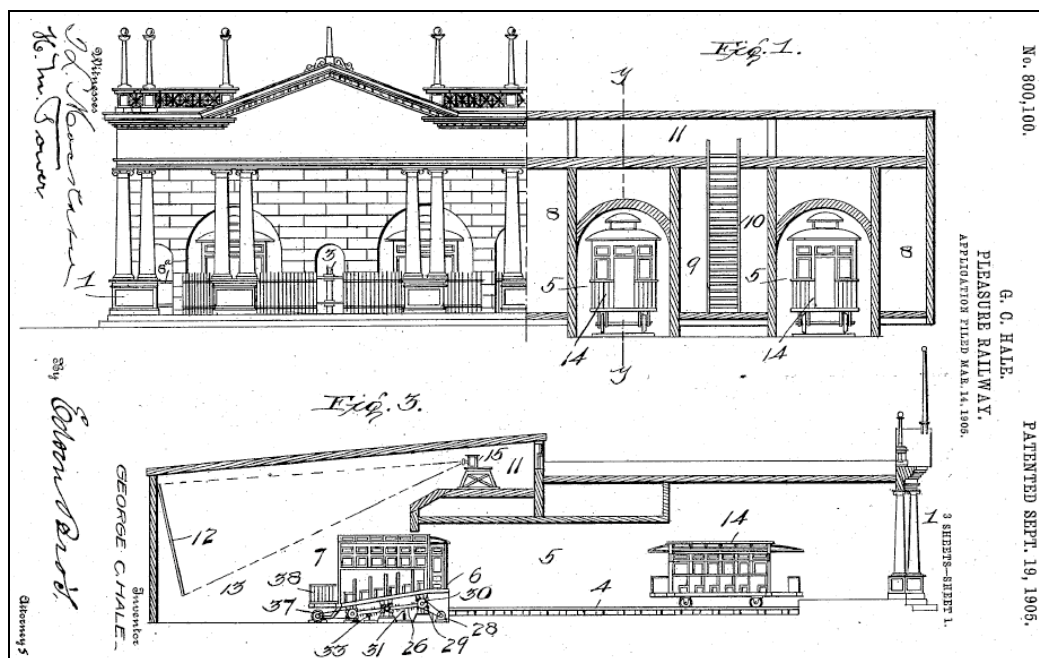
Selon Gunning, George C. Hale a tout de même présenté à l'Exposition de 1904 un spectacle intitulé « A Midnight Fire in Greater New York » dans lequel fut mis en scène le sauvetage par des pompiers d'innocents prisonniers d'un immeuble en feu :

Seated in a vast auditorium the audience watched the alarm turned in to a modern fire station five hundred feet from the grandstand. The firemen were seen to leave their beds, slide down the brass poles, hitch the horses and respond by dashing through a moving panorama of the New York streets. Just in front of the audience a six storey block was ablaze. People appeared at the windows screaming for help. As the firemen rescued the unfortunates by aerial hooks, the whole scene was enveloped in a fiery glare. No fire was used but the effect was produced by electricity, steam, stained glass, celluloid, silk and other mechanical appliances. The effect was startling especially as the building collapsed after the victims were remove<sup>74</sup>.

Fielding a peut-être confondu ce spectacle avec les *Hale's Tours* lors de ses recherches. Quoi qu'il en soit, George C. Hale a déposé son brevet pour le *Pleasure Railway* (les futurs *Hale's Tours*) le 14 mars 1905. Le brevet fut approuvé le 19 septembre 1905. On peut poser l'hypothèse que Hale aurait eu avantage à présenter le spectacle *Hale's Tours* après en avoir déposé le brevet.

---

<sup>74</sup> David R. Francis. 1913. *The Universal Exposition of 1904*. St. Louis : St. Louis Purchase Exposition Co. : 600. Cité dans Gunning 1994 : 435.



**Figure 1** Image tirée du brevet déposé par George C. Hale pour le *Pleasure Railway* (les futurs *Hale's Tours*) le 14 mars 1905.

**Source :** US patent 800100, p. 1. Accédé le 20 juillet 2011 à <https://www.google.com/patents>

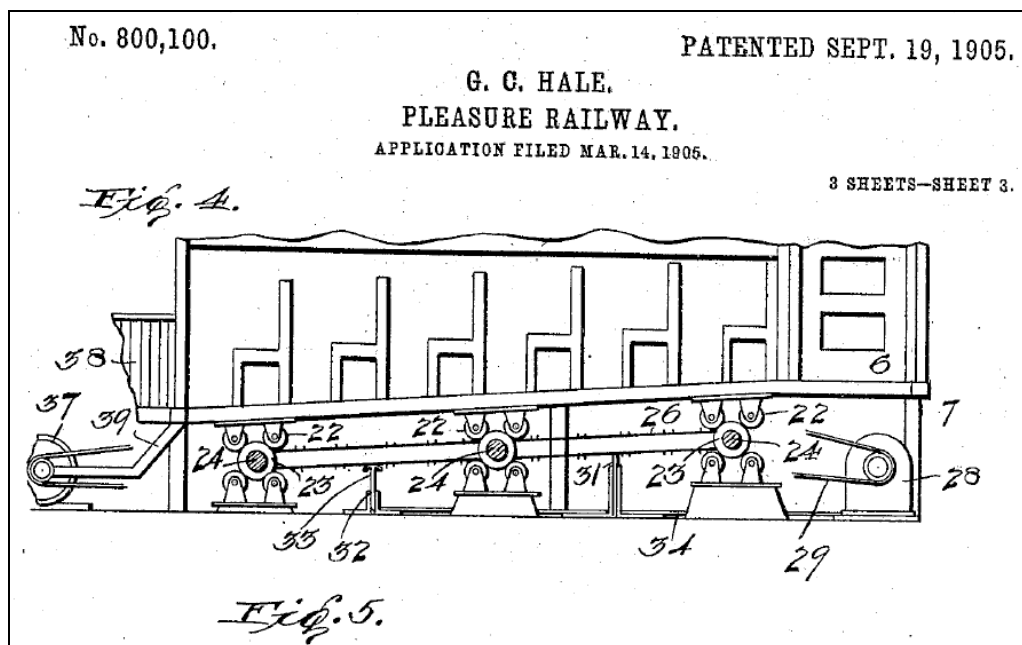
Également appelés *Hale's Tours and Scenes of the World* ou *Hale's Tours Cars of the World*, ce type de divertissement consistait, dans sa forme la plus complète, en un réel wagon de chemin de fer dont l'un des murs – celui faisant face aux passagers – était remplacé par un écran (voir figures 1 et 2). Sur cet écran étaient projetées des vues prises à partir du devant d'une locomotive.





**Figure 2.** Vue intérieure d'une salle de type *Hale's Tours*.  
**Source :** *The Kinematograph and Lantern Weekly*, 1<sup>er</sup> octobre 1908, p. 481.

Pour compléter cette véritable simulation de voyage en train – car comme le rappelle Noël Burch, c'est bien « l'illusion de voyager » (Burch 1991 : 40) qui est au cœur de l'expérience des *Hale's Tours* – un système de courroies faisait vibrer le wagon (voir figure 3), des ventilateurs placés à l'extérieur augmentaient le débit d'air entrant par les fenêtres et des sons de sifflet et d'échappement de vapeur venaient compléter l'ambiance sonore.



**Figure 3.** Image tirée du brevet déposé par George C. Hale pour le *Pleasure Railway* (les futurs *Hale's Tours*) le 14 mars 1905.

Source : US patent 800100, p. 3. Accédé le 20 juillet 2011 à <https://www.google.com/patents>

La description d'un tel type de séance par un certain Stroller en 1908 va dans ce sens :

In the journey through Rome, one could readily believe we were on a tramcar; the rumbling of the wheels, the clanging of the bell to clear the trafic, the motion of the vehicle when rounding corners and the others effects were well-timed, free from exaggeration and as natural as one could desire (Stroller 1908 : 481).

L'expérience de ce voyage en train débutait souvent devant l'immeuble dans lequel se trouvait ce dispositif complexe, car sa façade se voulait la réplique exacte d'une gare de chemin de fer (voir figure 4).



**Figure 4.** Vue extérieure d'une salle de type *Hale's Tours*.  
**Source :** *The Moving Picture World*, 15 juillet 1916, p. 372.

Les « spectateurs-passagers », une fois entrés, montaient à bord du « train » et payaient leur billet à un préposé vêtu d'un uniforme similaire à ceux que portaient les véritables employés ferroviaires de l'époque.

Parfois, durant le voyage, un bonimenteur décrivait en détail à ces touristes virtuels les magnifiques scènes qu'ils avaient devant les yeux. En somme, rien n'avait été ménagé par les exploitants de salle de type *Hale's Tours* :

On donnait à ce prétendu wagon un mouvement d'oscillation sur sa base afin que le spectateur pût se croire sur un de nos réseaux. Ce petit balancement était accompagné du bruit inhérent à la circulation sur la voie ferrée. Un employé vêtu en chef de gare, annonçait l'embarquement et surtout le débarquement, pendant qu'un conférencier donnait quelques détails sur les pays projetés (Hec 1914 : 24).

Pour cinq *cents*, il était possible de voir défiler les paysages les plus célèbres à travers le monde. L'objectif final, c'est-à-dire l'illusion d'un voyage en train, semble avoir été largement atteint si l'on se fie aux témoignages d'époque, et ce, malgré l'absence de couleurs dans les films projetés. En effet, on peut lire dans un article de B. S. Brown publié dans *The Moving Picture World* du 15 juillet 1916, peu après la disparition complète des *Hale's Tours* (aux États-Unis à tout le moins) :

There was intense realism every moment. It was difficult to realize, after such a ride, that one had not actually been in Switzerland, *the illusion was so perfect*. It was startling to be shunted from the luxurious Pullman out into a noisy, crowded park or busy street (Brown 1916 : 372)<sup>75</sup>.

Dans la même édition de ce journal, on pouvait lire à la page suivante dans un article d'E. C. Thomas : « There was a noticeable tendency on the part of those seated down in front to arise and shout warnings to careless pedestrians

---

<sup>75</sup> Je souligne.

who were apparently about to be run down » (Thomas 1916 : 373). Sur une note un peu plus humoristique, le journaliste continue :

One demented fellow even kept coming back to the same show, day after day. Sooner or later, he figured, the engineer would make a mistake and he would get to see a train wreck (Thomas 1916 : 373).

Exemple parfait de réalité mixte, c'est-à-dire un environnement dans lequel « real world and virtual world objects are presented together within a single display » (Kishino et Milgram 1994 : 1321), ce spectacle logeait à l'enseigne de salles permanentes qui lui étaient entièrement consacrées. En 1908, il n'y avait pas moins de 500 de ces salles à travers les États-Unis selon les recherches de l'historien Raymond Fielding et elles furent, au côté des *nickelodeons*, les premiers lieux dédiés à la projection de vues animées (Fielding 1983 : 123). Il y aurait eu des milliers de voitures *Hale's Tours* aux États-Unis si l'on se fie à un journaliste du *The Moving Picture World*, dont les propos, quelque peu démesurés, furent repris par le journal corporatif français *Ciné-Journal* :

C'est au cours de l'année 1905 que commencèrent les « Hale's Tours ». C'était là une série de vues prises du devant d'un trolley ou d'une automobile et projetées mécaniquement à l'intérieur [...]. L'idée devint fort populaire, si bien que des milliers de voitures semblables sillonnèrent le pays en peu de temps. L'une des premières fut installée à Chicago, State Street, par Aaron Jones qui opérait lui-même avec un bénéfice considérable ([anonyme] 1914 : 57).

Quelques années plus tard, malgré un certain déclin aux États-Unis (car plusieurs salles *Hale's Tours* furent converties en *nickelodeons*), on retrouvait ce type de divertissement pratiquement aux quatre coins du globe selon Gunnar Iversen : au Mexique, en Afrique du Sud, en Amérique du Sud, à Hong-Kong, et bien sûr au Canada, en Angleterre et partout sur le continent européen, en Norvège notamment (Iversen 2001 : 71-75).

Les *Hale's Tours* ne semblent avoir connu que très peu de succès en France. La seule mention que j'ai pu trouver de ces « voyages animés » se trouve dans une série d'articles à tendance historique intitulée « Le cinéma sur les boulevards. Notre enquête » et parue dans *Ciné-Journal* durant l'année 1914 :

Peu de temps après l'ouverture du Cinéma Palace au boulevard Bonne-Nouvelle [en 1911], les Voyages Animés attiraient pendant un mois environ, au boulevard Saint-Martin, l'attention du public. Le local des « Voyages animés » avait reçu la disposition d'une sorte de wagon de chemin de fer ; vingt-quatre personnes trouvaient place sur deux rangées de banquettes [...]. Cette attraction, comme nous le disions plus haut, ne dura guère qu'un mois, et fit place à un café (Hec 1914 : 24).

Aux États-Unis, au contraire de la France, le réseau de salles *Hale's Tours* devenait si important au début de la deuxième moitié des années 1900 que la compagnie de production *American Biograph* a jugé opportun de lui

consacrer une section entière dans ses catalogues (voir figure 5) (Niver 1971 : 250).

Au paroxysme de sa popularité, une salle *Hale's Tours* pouvait accueillir plus de 1000 spectateurs par jour. À propos de la première salle de ce type installée à New York, Georges Sadoul écrit : « Le succès fut tel qu'on dût appeler la police pour discipliner les queues qui s'organisaient devant la caisse ingénieusement camouflée en guichet de gare » (Sadoul 1947a : 456). La demande en films nouveaux créée par cet énorme succès serait, d'après les minutieuses recherches de Fielding, l'une des principales causes du passage d'un système de vente de films aux exploitants de salle à un système de location (Fielding 1983 : 126).

# HALE TOUR RUNS

## ATTRACTIVE RAILROAD PICTURES

WHICH HAVE BEEN FOUND

### Highly Successful With Tour Car Schemes

Biograph pictures are generally considered by far the most desirable for Hale Tour Cars, as they are printed on the hardest stock, with the steadiest perforations, and show the finest photographic qualities. Out of our enormous stock we have selected the following subjects of varying lengths, and can heartily recommend them.

NO.	TITLE	LENGTH	CODE WORD
301	<i>Through the Haverstraw Tunnel</i>	54 feet.	Tessitrite
The most delightful bit on the West Shore Railroad. First view of the Hudson on the northbound trip.			
879	<i>New York to Brooklyn over Brooklyn Bridge</i>	140 feet.	Fuocara
Shows all the details of the big structure, the passing trains, pedestrians, carriage traffic, etc.			
885	<i>Elevated R. R., 110th St. Curve, New York City</i>	65 feet.	Furabatur
Known as "The Big Loop," the highest and most dangerous section on the New York Elevated. View shows Columbia College and the new Cathedral of St. John the Divine.			
1082	<i>Queenstown Heights, M. C. R. R. (Niagara)</i>	52 feet.	Fuscorum
Niagara Falls Series. Taken from a trolley car. Picturesque suburban scenery on the Canadian side of the Falls.			
1083	<i>Niagara on the Lake, M. C. R. R.</i>	52 feet.	Fuscous
Another bit of trackage on the same line as 1082.			
1084	<i>Falls View Station, M. C. R. R.</i>	53 feet.	Fusculo
Magnificent panoramic view of the Falls.			
1110	<i>Lower Rapids, Niagara</i>	52 feet.	Fusionando
Splendid view of the rushing waters from the Gorge Road.			
1111	<i>Whirlpool Rapids, Niagara</i>	54 feet.	Fusionar
Scene of all the "barrel" exploits. Taken from the Gorge Road.			
NOTE—The above eight films may be combined in a Trip from New York to Niagara Falls.			
1285	<i>The Gap, C. P. R. R.</i>	78 feet.	Gabacha
1288	<i>Under Shadow of Mt. Stephen, C. P. R. R.</i>	54 feet.	Gabado
1289	<i>Down Kicking Horse Slide, C. P. R. R.</i>	78 feet.	Gabael
1307	<i>Frazer Canon, C. P. R. R.</i>	63 feet.	Gabazola
Four splendid scenes on the picturesque Canadian Pacific near Banff.			

**Figure 5.** Première page de la section dédiée aux Hale's Tours dans un catalogue de vente de l'*American Biograph*.  
Source : *Biograph Bulletin* no 73, 30 juin 1906.



## 4.2 Peu de traces dans les histoires générales du cinéma

Or, on ne peut qu'être étonné, étant donné l'énorme succès du spectacle *Hale's Tours* et de sa relative importance sur l'économie cinématographique, du peu de place qui lui est accordée, et la plupart du temps, de son absence totale dans le discours d'historiens dits traditionnels comme Maurice Bardèche, Robert Brasillach, Lewis Jacobs, Georges Sadoul ou Jean Mitry et, avant eux, du discours de Robert Grau, G.-Michel Coissac et Terry Ramsaye par exemple, contemporains, si l'on peut dire, aux *Hale's Tours*. Pour reprendre ces trois derniers exemples, Grau et Coissac semblent omettre, consciemment ou non, les *Hale's Tours* de leurs ouvrages parus respectivement en 1914 et 1925 (Grau 1914 et Coissac 1925), alors que Ramsaye leur consacre plus ou moins une vingtaine de lignes, soit environ une demi-page (Ramsaye 1926 : 429). Rappelons que le livre de Ramsaye paru en 1926 comporte tout près de 900 pages et couvre un peu plus de 30 ans de cinéma. En somme, il s'agit donc d'une maigre attention de la part de ces contemporains aux *Hale's Tours*.

Sans insister outre mesure sur les différents discours de la génération suivante d'historiens, sur lesquels je reviendrai un peu plus bas, mentionnons en

rafale que, selon mes recherches, Maurice Bardèche et Robert Brasillach écrivent 4 lignes seulement sur les *Hale's Tours* dans leur *Histoire du cinéma* (1935), un livre de 420 pages couvrant, *grosso modo*, 40 ans de cinéma (Bardèche et Brasillach 1935 : 40) ; Lewis Jacobs dans *The Rise of the American Film. A Critical History* (1939) écrit environ une demi-page à ce sujet (dans un livre de 585 pages) (Jacobs 1939 [1974] : 7-8) ; dans le volume 2 de son *Histoire générale du cinéma* (couvrant 13 ans de cinéma, c'est-à-dire de 1897 à 1909 inclusivement), Georges Sadoul consacre un peu moins d'une page aux *Hale's Tours* (dans un livre de 570 pages) (Sadoul 1947a : 454 et 456) ; et finalement, Jean Mitry, dans le volume 1 de son *Histoire du cinéma* (1967) (couvrant 20 ans de cinéma, c'est-à-dire de 1895 à 1914 inclusivement), consacre environ une demi-page à ce type de divertissement (dans un livre de 470 pages) (Mitry 1967 : 187)<sup>76</sup>.

On ne peut également qu'être étonné du peu de place qui lui a été accordée, et parfois même, de son absence totale dans les histoires générales publiées après Brighton étant donné la large diffusion des recherches majeures de Raymond Fielding sur le spectacle *Hale's Tours* au courant des années 1970. En effet, les travaux de Raymond Fielding sur les *Hale's Tours* ont été diffusés notamment dans la revue *Smithsonian Journal of History* (1969), dans *Cinema*

---

<sup>76</sup> Les livres suivants, publiés avant le congrès de Brighton tenu en 1978, consacrent également quelques lignes aux *Hale's Tours* : Rotha 1930 : 24-25 (18 lignes) ; Knight 1957 : 23 (6 lignes) ; Hall 1961 : 12 (9 lignes) ; Schickel 1964 : 24-25 (13 lignes) ; Mast 1971 : 67 (3 lignes). Les *Hale's Tours* semblent par ailleurs absents de nombreuses histoires générales publiées avant 1978, dont notamment Brownlow 1968. Cette liste ne prétend nullement à l'exhaustivité – on pourrait y ajouter d'autres ouvrages – et ne sert qu'à illustrer une tendance.

*Journal* (1970) et finalement dans deux ouvrages collectifs, le premier *The American Cinema* (1973) dirigé par Donald E. Staples et le second dans *Film Before Griffith* (1983) dirigé par John L. Fell<sup>77</sup>.

Dans leurs histoires générales publiées après Brighton, la plupart des historiens reprennent simplement ce qu'ont écrit Ramsaye et Jacobs et n'intègrent pas les nouvelles découvertes historiques de Fielding. Toujours sans insister outre mesure sur les différents discours des tenants de la nouvelle histoire du cinéma, sur lesquels je reviendrai également un peu plus bas, mentionnons en rafale que, selon mes recherches, John Fell noircit environ 21 lignes sur les *Hale's Tours* dans *A History of Films* publié en 1979 (un livre de 588 pages) (Fell 1979 : 15) et David Robinson écrit 8 lignes à ce sujet dans la 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée de *The History of World Cinema* (un livre de 494 pages) (Robinson 1973 [1981] : 33). Les *Hale's Tours* semblent par ailleurs absents de la majorité des histoires générales publiées après 1978, dont notamment la troisième édition de *A History of Narrative Film* (1981 [1996]) de David A. Cook, l'ouvrage collectif *The Oxford History of World Cinema* (1996) dirigé par Geoffrey Nowell-Smith, *A World History of Film* (2001 [2002]) de Robert Sklar, la sixième édition de *A History of Film* (1979 [2006]) de Virginia Wright Wexman, *A Short History of Film* (2008) de Wheeler Winston Dixon et Gwendolyn Audrey Foster, et la troisième édition de *Film*

---

<sup>77</sup> Ces quatre publications correspondent, à peu de chose près, au même texte.

*History. An Introduction* de David Bordwell et Kristin Thompson (1994 [2010])<sup>78</sup>.

Ne sont mentionnées ici, je le rappelle, que les histoires générales. Je laisse ainsi de côté les réflexions relativement récentes relevant davantage d'une histoire-problème ou les articles de nature plus théorique traitant des *Hale's Tours*<sup>79</sup>. Il faut évidemment prendre ces « statistiques » avec un certain recul, mais il semble néanmoins que les *Hale's Tours* aient littéralement passé à travers les mailles du filet tendu par les différents auteurs d'histoires générales du cinéma. Comme nous l'avons vu, ces auteurs n'ignoraient vraisemblablement pas l'existence des *Hale's Tours*, mais ils ont de toute évidence soit passé sous silence, soit nié, soit sous-estimé l'existence de ce type de dispositif filmique.

Pourquoi, peut-on ainsi se demander, ce type de spectacle a-t-il été soit exclu, soit marginalisé dans l'historiographie générale du cinéma ? Serait-ce parce que le discours contemporain aux *Hale's Tours* ne le prenait pas en compte de manière suffisamment importante ? Pourtant, la presse de l'époque consacre des articles entiers à ce type de divertissement, notamment dans le *Kansas City Star* du 28 mai 1905, dans le *Pittsburgh Post* du 27 août 1905, dans le *Film Index* du 5 mai 1906, dans le *New York Clipper* du 28 avril 1906,

---

<sup>78</sup> Cette liste ne prétend nullement à l'exhaustivité – on pourrait y ajouter d'autres ouvrages – et ne sert qu'à illustrer une tendance.

<sup>79</sup> Voir notamment Musser 1990 : 429-430 ; Burch 1991 : 40-41 ; Rabinovitz 1998b ; Gunnar 2001 ; Rabinovitz 2001 ; Labosier 2004 ; Zimmermann 2008.

dans le *Variety* du 17 février 1906, du 21 avril 1906, du 14 juillet 1906, dans *The Moving Picture World* du 20 avril 1907, etc. Comme je le démontrerai aux chapitres 5 et 6, des historiens ayant officié avant le Congrès de Brighton comme Coissac, Bardèche, Brasillach et Sadoul utilisaient la presse de l'époque comme source primaire. Juste pour donner un exemple, une communication présentée par Georges Sadoul en 1964 à Venise lors d'une table ronde sur l'historiographie du cinéma démontre une certaine prise de conscience à ce sujet.

Serait-ce plutôt parce que le discours contemporain des historiens eux-mêmes ne le prenait pas en compte ? Pourtant, Adolph Zukor (fondateur de *Famous-Players* et président de la *Paramount Pictures*) et Sam Warner (co-fondateur des studios *Warners Brothers*) mentionnent tous deux, dans leur mémoire, avoir entrepris leur carrière dans l'industrie cinématographique avec les *Hale's Tours* (Zukor 1953 : 46-48 et Warner 1964 : 49).

Serait-ce, finalement, dû à la nature des films projetés dans les salles *Hale's Tours* ? Encore une fois, la chose est peu probable. D'abord, les films tournés à partir du devant d'une locomotive existaient bien avant l'arrivée de ces salles. Mentionnons par exemple un film tourné par Edison en 1898 et intitulé *Going Through the Tunnel*. Ces films étaient ainsi nécessairement projetés devant un public avant la commercialisation des salles *Hale's Tours* (à partir de 1905). Ces films étaient suffisamment nombreux pour constituer, selon l'historien Paul Spehr, l'un des « genres » les plus populaires durant les

premières années d'exploitation du cinématographe, soient les « Phantom Train Ride » (Spehr 2005 : 266)<sup>80</sup>.

Par ailleurs, quelques films de fiction, fortement reliés à la thématique ferroviaire il est vrai, ont été projetés dans les salles *Hale's Tours*. C'est le cas notamment du film *From Leadville to Aspen : a Hold-up in the Rockies* (American Biograph, 1906), un film tourné spécifiquement pour les salles *Hale's Tours* (Niver 1971 : 251-252). Cette production a également été projetée dans des salles plus « conventionnelles », comme le *Ouimetoscope* à Montréal selon le quotidien *La Presse* du 8 janvier 1907<sup>81</sup>. À l'inverse, des films de fiction tournés pour les salles conventionnelles, comme *Great Train Robbery* (Porter, 1903) ou *The Lonedale Operator* (Griffith, 1911), ont aussi été projetés dans des salles *Hale's Tours* (Fielding 1970 : 46).

En somme, la très grande majorité (sinon la totalité) des vues projetées dans les salles *Hale's Tours* furent également projetées dans les salles plus conventionnelles. Il faut noter toutefois que pour la projection d'un même film, l'expérience du spectateur était, bien entendu, fort différente d'un lieu à l'autre<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Pour plus de détails sur les « Phantom Rides », voir Grieveson et Krämer 2004 : 55-57 et Rabinovitz 2005 : 741-742.

<sup>81</sup> *La Presse* du 8 janvier 1907, p. 3.

<sup>82</sup> Je reviendrai plus en détail sur ce point à la section 4.3.2.

## 4.3 L'histoire du cinéma en dehors de la salle de projection

Mon hypothèse pour expliquer cette plus que probable occultation par les historiens de ce type de divertissement très populaire et important pour l'histoire du cinéma est la suivante : le regard que les historiens ont porté sur les différents documents historiques qu'ils ont consultés pour écrire leur histoire générale du cinéma a été orienté par l'hégémonie de la salle de projection comme lieu institutionnel du cinéma. En d'autres mots, pour ces historiens (qu'on les qualifie *a posteriori* de traditionnels ou de nouveaux), il semblerait que toute projection en dehors de cette salle (disons, pour ne donner qu'un exemple au hasard, un wagon de train) ne devait pas ou peu faire partie de son histoire. C'est bien, finalement, ce que j'entends par le sous-titre de ce chapitre, « la salle de cinéma comme lieu institutionnel et cadre de signification ». L'objet historique cinéma construit pour ces différentes histoires générales représente un phénomène culturel qui ne prend entièrement son sens que dans une salle de cinéma. Deux points viennent principalement corroborer cette hypothèse.

### 4.3.1 D'une certaine « hybridité historique »

Le premier point concerne le caractère foncièrement hybride des *Hale's Tours* mis en lumière par Lauren Rabinovitz, qui écrit : « ridefilms are as indebted to the history of cinema as they are to thrill rides » (Rabinovitz 1998b : 137).



**Figure 6.** Extérieur d'un simulateur *Star Tours*.

**Source :** <http://www.insidethemagic.net/2012/02/star-tours-origins-recreates-classic-disneyland-star-wars-ride-in-3-d-cg-ultimate-tribute>, accédé le 28 août 2012.



Les « ridefilms » représentent pour Rabinovitz une catégorie générale dans laquelle l’auteure inclut les *Hale’s Tours*, mais également des attractions plus récentes comme le *Star Tours*, un simulateur autour du thème de la saga *Star Wars* que l’on retrouve principalement dans les parcs Disney (voir figures 6 à 9).



**Figure 7.** Extérieur d’un simulateur *Star Tours*.

**Source :** <http://www.insidethemagic.net/2012/02/star-tours-origins-recreates-classic-disneyland-star-wars-ride-in-3-d-cg-ultimate-tribute>, accédé le 28 août 2012.



**Figure 8.** Intérieur d'un simulateur *Star Tours*.

**Source :** <http://www.insidethemagic.net/2012/02/star-tours-origins-recreates-classic-disneyland-star-wars-ride-in-3-d-cg-ultimate-tribute>, accédé le 28 août 2012.



**Figure 9.** Capture d'écran d'un film projeté à l'intérieur d'un simulateur *Star Tours*.

**Source :** <http://www.insidethemagic.net/2012/02/star-tours-origins-recreates-classic-disneyland-star-wars-ride-in-3-d-cg-ultimate-tribute>, accédé le 28 août 2012.

Ces attractions comprennent ainsi une composante « film », soit la projection d'une image animée sur un écran (voir figure 9), et une composante manège, soit un véhicule dans lequel des gens montent à bord et qui bouge ou se déplace, souvent à grande vitesse en changeant constamment de direction ou en tournant (voir figures 6 à 8).

Il vaut toutefois la peine de préciser ici ce que l'on pourrait appeler une « hybridité historique », soit le fait que les « ridefilms » s'inscrivent autant dans la série culturelle des images animées que celle des manèges. Cette hybridité concerne principalement ce que Jean-Pierre Sirois-Trahan nomme le « dispositif de réception », et plus précisément l'espace dans lequel le spectateur se trouve, et non le « dispositif de production ». Pour Sirois-Trahan, le « dispositif de production » comprend tout ce qui sert à produire un film (l'écriture du scénario, la caméra, les studios, le montage, etc.), alors que le « dispositif de réception » concerne les éléments mis en jeu lors de sa consommation (le lieu, le projecteur, l'écran et, de manière plus abstraite, la mise en marché du film, etc.)<sup>83</sup>.

Cette précision est d'une extrême importance, car l'« hybridité historique » de manière générale ne peut expliquer l'absence des *Hale's Tours* dans les histoires générales du cinéma. Si les *Hale's Tours* peuvent s'insérer autant dans l'histoire du cinéma que dans l'histoire des manèges ou des

---

<sup>83</sup> Pour plus de détails, voir Sirois-Trahan 2003 : 163-165.

montagnes russes, la chose est également vraie pour certaines vues à trucs de Méliès, qui peuvent s'insérer également, comme le remarque Jacques Deslandes dans *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, autant dans l'histoire du cinéma que dans l'histoire de la prestidigitatation sur scène :

Tout film de Méliès doit être considéré d'abord comme destiné à remplacer une expérience de prestidigitatation au théâtre Robert-Houdin. Il n'est donc pas étonnant que ces trucs puissent sembler appartenir *indifféremment au théâtre ou au cinéma* (Deslandes 1963 : 33)<sup>84</sup>.

Pour paraphraser André Gaudreault, l'arrivée du cinématographe dans le monde de Méliès, metteur en scène de théâtre depuis déjà quelque temps, se situe dans le prolongement d'une pratique bien implantée. Ce que fait Méliès en résumé, c'est utiliser un nouvel appareil, le cinématographe, au sein d'une pratique culturelle, le spectacle de prestidigitatation sur scène (Gaudreault 1997 : 120-121). Au fond et à peu de détails près, Méliès tourne ses vues de la même manière qu'il produit un sketch magique. Jean-Pierre Sirois-Trahan l'a bien démontré en rappelant, entre autres, que le studio de Méliès avait les mêmes dimensions qu'une salle de projection où passaient ses vues animées (Sirois-Trahan 2000). L'objectif de ce metteur en scène était de réussir à la perfection des trompe-l'œil. C'est en ce sens que les vues de prestidigitatation de Méliès s'inscrivent autant dans la série culturelle des images animées que celle des spectacles de prestidigitatation sur scène.

---

<sup>84</sup> Je souligne.

On le voit, l'hybridité historique des vues Méliès renvoie beaucoup plus au dispositif de production qu'au dispositif de réception. Autrement dit, les films de l'illusionniste du théâtre Robert-Houdin ne requéraient pas un dispositif de réception différent des salles conventionnelles. Et malgré leur caractère historiquement hybride, les vues Méliès n'ont pas connu l'exclusion historiographique des *Hale's Tours*, car, la chose est connue, plusieurs pages ont été noircies à leur sujet.

Du côté des *Hale's Tours*, je l'ai déjà mentionné, la façon de produire une vue, c'est-à-dire le dispositif de production, est la même que pour toute autre vue projetée dans une salle conventionnelle. Le dispositif de réception est, par contre, fort différent. Ce dernier s'apparente beaucoup plus à celui des parcs d'attractions ou des foires qu'au cinéma tel qu'entendu aujourd'hui. C'est d'ailleurs ce que les spectateurs de l'époque semblent avoir retenu des *Hale's Tours* :

After the people had seen the picture they were dazed by the novelty of the experience – but the thing that made the memory stick – and caused them to advertise it to their friends – was the “ride” feature (Brown 1916 : 372)<sup>85</sup>.

Or, cette parenté pouvait être gênante pour les historiens qui officiaient à une époque où l'insertion complète du cinéma dans le domaine de l'art constituait leur motivation première, *grosso modo* avant les années 1940

---

<sup>85</sup> Je souligne.

(Casetti 1999 [2005] : 11-12)<sup>86</sup>. On peut penser que les historiens avaient intérêt, plus ou moins consciemment, à cacher ce lien que pouvait entretenir le cinéma avec les manèges, un lien qui rappelait que le cinéma n'était peut-être pas qu'un art en soi, mais parfois pur divertissement, pure sensation forte. D'ailleurs, à ce sujet, on peut sentir une certaine sorte de mépris qui se dégage de certains discours :

When the St. Louis exposition opened in 1903 [sic] one of the novel attractions was *Hale's Tours and Scenes of the World*. It was an *odd sort of sideshow arrangement, a kind of theatre* (Ramsaye 1926 : 429)<sup>87</sup>.

*C'était, d'une certaine façon, un étrange spectacle de foire*, écrit Ramsaye, *un genre de théâtre*. Ce n'était pas, aurait-on presque envie de rajouter, du... *cinéma*. Cette attitude n'étonne guère. En effet, à l'époque durant laquelle Ramsaye écrit ces lignes, il fallait le sortir de la baraque foraine, du cirque ou du café-concert pour légitimer le spectacle cinématographique comme 7<sup>e</sup> art. Près d'une quinzaine d'années plus tard, certains historiens du cinéma adoptent toujours une position similaire vis-à-vis des *Hale's Tours* :

[George C. Hale] *built as a sideshow* a motion picture theatre in the shape of a railroad car, patterned inside and out after a typical coach of the day, with the ticket collector dressed as a train conductor. *This attraction*,

---

<sup>86</sup> En France par exemple, il serait possible d'avancer que le cinéma est largement considéré comme un art par les intellectuels au tournant des années 1940. Voir la section 6.1 pour plus de détails à ce sujet.

<sup>87</sup> Je souligne.

“Hale’s Tours and the Scenes of the World,” began with a clanging of bells and a mechanical rocking of the theatre, simulating the motion of a train (Jacobs 1939 [1974] : 7)<sup>88</sup>.

« [George C. Hale] *construisit comme un spectacle de foire* [...]. *Cette attraction* [...] », écrit à son tour Lewis Jacobs. Pour Jacobs, il est évident que *l’art cinématographique* devait se consommer dans la salle de cinéma, dans le noir, en silence. Les *Hale’s Tours* avaient malheureusement partie liée avec ces lieux populaires où « la bonne société ne [se] rend guère jugeant ces endroits vulgaires, tandis que le peuple des XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> arrondissements y vient en famille, comme celui des banlieues ouvrières » (Meusy 1995 : 140).

Cette parenté potentiellement gênante entre les parcs d’attractions et les salles de type *Hale’s Tours* ne peut toutefois véritablement expliquer la relative omission de ces dernières dans les histoires générales parues depuis les années 1950 et 1960, c’est-à-dire depuis que cinéma est largement reconnu en tant qu’art (Allen et Gomery 1985 : 27). La réponse, je pose l’hypothèse, se trouverait davantage dans le complexe de relations entre l’image, le spectateur et le lieu de consommation qui caractérise l’expérience vécue lors d’une projection dans une salle de type *Hale’s Tours*.

---

<sup>88</sup> Je souligne.

### 4.3.2 La relation image-spectateur-lieu

Il faut d'emblée rappeler que, dans les salles de type *Hale's Tours*, le spectateur était non seulement libre de regarder l'écran, mais également l'espace dans lequel il se trouvait et ainsi interagir avec les gens autour de lui (comme dans un réel voyage en train). La relation écran-image-spectateur, essentielle au mode de réception du cinéma narratif, était par conséquent brisée par ce troisième terme qu'est l'espace. Comme le souligne Erkki Huhtamo, cet espace n'est plus neutre dans les *Hale's Tours*, au contraire de la salle conventionnelle, mais bien partie prenante au spectacle :

In the motion simulator ride the phantom vehicle is *materialized*. The neutral audience space is turned into a kind of set, a theatrical space, that is a material extension of the virtual space on the screen » (Huhtamo 1995: 171).

C'est tout l'appareillage complexe, de par sa fictionnalisation, qui s'efface devant le spectateur pour favoriser leur immersion. De cette rupture entre l'image et le spectateur émerge un lien nouveau. En effet, une relation très étroite se crée ainsi entre l'espace et le spectateur, une relation dont le corps de ce dernier en serait l'« interface » :



In Hale's Tours installations, the railway car theatre was rocked from side to side, steam whistles tooted, and the sound of wheels clattering was made in order to simulate railroad travel and *to foreground the body itself as a site for sensory experience* (Rabinovitz 1998a : 146-147)<sup>89</sup>.

En ce sens, continue Rabinovitz :

[Hale's Tours] was more than movies; it was also about *the physical experience of motion itself*, an incorporation of the cinematic into *perceptual experience that located meaning in the body of the spectator* » (Rabinovitz 1998a : 147)<sup>90</sup>.

Le corps du spectateur subit différents chocs physiques via les agitations de l'espace dans lequel il se trouve. Il faut toutefois mettre un bémol, ou du moins, souligner le fait que, dans les *Hale's Tours*, ce corps demeure *relativement* immobile, comparativement aux manèges dont l'objectif premier est de procurer des sensations fortes. Comme le remarque pertinemment Tony Bennett :

Whereas thrill rides take the normally stationary body and hurtle it through space, [*cinema illusion rides*, dont les *Hale's Tours* font partie] hurtle the vision through space whilst fixing the body as stationary. Yet the cinema shows also compete with the thrill rides by claiming to outdate them, to reproduce all the thrills and excitement of the big rides by means of a more advanced, simpler and safer technology (Bennett 1983 : 151).

---

<sup>89</sup> Je souligne.

<sup>90</sup> Je souligne.

À l'inverse, dans la salle de cinéma conventionnelle, *tout* est mis en place pour que ce troisième terme, l'espace, soit oublié par le spectateur et pour que son attention soit uniquement dirigée vers l'écran : la salle est plongée dans le noir, le projecteur est caché derrière les spectateurs, etc. Il y a quelques années déjà, André Gardies a bien décrit l'impression générale qui se dégage au tout début d'une telle séance :

L'obscurité s'installe, tout en m'enfermant dans mon isolement, procède surtout, et comme magiquement, à l'effacement d'un espace et à son remplacement par un autre : la surface lumineuse de l'écran, distante et présente à la fois, s'impose à mon regard. Mes voisins brusquement aspirés par le glissement vertigineux des fauteuils ont reflué ; les murs latéraux, comme des praticables de studio, ont roulé silencieusement sur leurs rails pour s'enfoncer dans l'obscurité ; je suis seul, fasciné par la luminescence de l'écran (Gardies 1993 : 20).

C'est donc pratiquement l'ensemble du dispositif de réception, selon Gardies, qui s'efface devant le spectateur.

Étant donné la multiplication toute récente des façons de consommer un film – sur l'écran de cinéma bien sûr, mais également dans l'avion sur les petits écrans derrière les sièges des passagers, dans l'autobus avec un *iPod*, au café avec un ordinateur portable, etc., la consommation d'un film dans une salle de cinéma conventionnelle peut être maintenant qualifiée, de manière

rétrospective, d'« expérience filmique classique ». Francesco Casetti la décrit de la manière suivante :

The classic filmic experience – *which took place in a movie theater* – brought two frames into an overlapping association: the frame of social gathering, in which the spectator shared his experience with other spectators; and the frame of vision, in which, *turning his or her attention toward the screen, the spectator experienced the film itself*<sup>91</sup>.

Si regarder un film dans une salle de cinéma est maintenant une « expérience filmique classique », il n'est pas interdit de penser que pour les historiens du cinéma, et ce, jusqu'à tout récemment, c'était *la seule expérience filmique possible*. En fait, l'expérience vécue lors d'une projection dans une salle de type *Hale's Tours* ne pouvait être qualifiée d'expérience filmique, car la relation image-spectateur-lieu qui la caractérisait était incompatible avec celle que l'on retrouvait et que l'on retrouve encore dans les salles de cinéma.

La multiplication actuelle des lieux de consommation des films aurait ainsi contribué à faire sortir l'histoire du cinéma de la salle de projection. Cette multiplication des lieux, qui découle principalement de l'arrivée de nouvelles technologies (de nouveaux médias), induit une multiplication des expériences, comme le remarque Catherine Russell :

---

<sup>91</sup> Je souligne. Francesco Casetti, « The Filmic Experience : An Introduction », mars 2007, p. 15. Texte non publié. Disponible à <http://www.francescocasetti.net>. Page accédée le 13 novembre 2007. Il faut se rappeler que l'expression « classic filmic experience » dégage des relents d'ethnocentrisme américano-européen. Il n'est pas évident, en effet, que la principale expérience filmique soit similaire aux autres points du globe.

New media may have drastically altered the forms of experience and perception once associated with cinema [...]. New media has not reinvented cinema as an auratic object but as a complex and multifaceted form of experience (Russell 2004 : 84).

Il semble, par conséquent, que le présent retour critique sur l'historiographie du cinéma et, plus particulièrement, l'intérêt nouveau pour certains dispositifs comme les salles de type *Hale's Tours* tirent en partie sa source de la révolution numérique<sup>92</sup>.

## **4.4 La nouvelle histoire et la démarche de l'écriture générale de l'histoire**

Comme je l'ai montré à la section 3.5, la nouvelle histoire du cinéma se caractérise entre autres par l'élaboration de problématiques à résoudre, d'hypothèses à vérifier et d'un outillage conceptuel que les historiens appliquent aux documents pour construire les faits historiques. Tout objet historique doit être construit par l'historien et c'est la démarche même de ce dernier qui le rend intelligible par l'application de cet outillage sur des traces choisies. À la manière de l'histoire au tournant des années 1930 (passage de

---

<sup>92</sup> Mentionnons notamment les travaux de Lauren Rabinovitz (1998b et 2001), de Gunnar Iversen (2001) et plus récemment ceux de Christian Hayes (2009).

l'histoire méthodique à l'histoire-sciences sociales), la nouvelle histoire du cinéma devient une histoire-problème qui se concentre davantage sur des cas particuliers que sur des projets d'histoires générales<sup>93</sup>.

Ce qui différencie toutefois la nouvelle histoire du cinéma de l'histoire-sciences sociales, c'est que les historiens de ce dernier courant historique ont interrogé la démarche de l'écriture de l'histoire générale à la lumière des présupposés méthodologiques de l'histoire-problème. L'objectif de l'histoire générale est « d'être un exact état des recherches » (Bloch 1933 : 71) et c'est pourquoi il importe de faire « la synthèse après l'analyse » (Febvre 1933a : 235).

C'est bien ce que Lucien Febvre reproche à Charles Seignobos, digne représentant de l'histoire méthodique, lorsqu'il compare le travail qu'effectue ce dernier dans son histoire générale de la France intitulée *Histoire sincère de la nation française ; essai d'une histoire de l'évolution du peuple français* (1933) au

labeur décevant d'un pharmacien s'attardant à confectionner, suivant les prescriptions d'un codex d'ailleurs tout personnel, son lot de petits paquets pour l'usage externe : cinq cents grammes de politique, autant de diplomatie ; deux cents de religion avec excuses pour la liberté grande (Père, gardez-vous à gauche !) ; mais à peine cinquante d'économie par attachement à de vieilles habitudes ; pour mémoire, trois grammes au plus de

---

<sup>93</sup> Je renvoie le lecteur à la section 2.2.5 sur l'émergence de l'histoire comme une science de problèmes.

Lettres, Sciences et Arts, drogue nettement surfaite  
(Febvre 1933a : 235-236).

Cette remarque de Febvre fait écho à la critique formulée par François Simiand selon laquelle les historiens méthodiques accorderaient trop d'importance au politique et rangeraient l'histoire économique, l'histoire sociale, l'histoire culturelle dans des casiers séparés. Seignobos n'aurait pas intégré, selon Febvre, les acquis méthodologiques de l'histoire-sciences sociales selon lesquels l'historien doit mettre en évidence les interactions des différents paliers de la réalité historique plutôt que de les isoler. Febvre formule des critiques similaires au sujet de l'objet historique construit par Seignobos :

La conception de son sujet ? M. Seignobos l'a prise dans le domaine public. Il l'utilise telle quelle, sans mise au point critique, sans renouvellement. En particulier, n'est-il pas frappant de constater que, tout au long de son livre, il fait de la France un donné tout fait, un lit prédestiné qui, dès la première page de l'Histoire sincère attend, toutes couvertures providentiellement faites, que l'Élu s'y couche (Febvre 1933a : 229).

Les positions théoriques de Seignobos, bien ancrées dans le courant de l'histoire méthodique, le conduisent à exalter la nation française à partir d'un récit linéaire qui se déploie des origines (les Gaulois) jusqu'à la III<sup>e</sup> en un cours ascendant.

Febvre ne critique pas ici la forme du discours historique choisie par Seignobos. Ce que Febvre reproche à ce dernier, je le rappelle, c'est de n'avoir

pas intégré les acquis méthodologiques de l'histoire-sciences sociales dans sa synthèse historique sur la nation française. Car pour Febvre, l'histoire-problème et la synthèse historique sont conciliables. L'avènement de l'une (l'histoire-problème) n'élimine pas l'intérêt pour l'historien de l'autre (la synthèse historique). Lucien Febvre s'est d'ailleurs clairement exprimé au sujet de la pertinence de la synthèse historique :

Et puis, continuer d'opposer, comme on le fait paresseusement, le "spécialiste", auteur de monographies, au véritable historien, bâtisseur de synthèse – c'est vraiment retarder. Je ne parle pas ici en théoricien des méthodes ; je parle en praticien de l'histoire. Spécialiste, synthétiste : mais il faut être les deux à la fois, mais on ne peut être que les deux à la fois (Lucien Febvre 1936b : 599).

Pour les nouveaux historiens du cinéma, l'élargissement des questions et des méthodes utilisées pose de nouvelles difficultés à la synthèse historique, comme l'a remarqué Vincent Pinel il y a de cela près de trente ans : « L'évolution actuelle de la recherche historique dans le domaine du cinéma [est] celle de la multiplicité des collaborateurs spécialisés dans une branche du savoir (sociologie, économie, histoire de l'art) » (Pinel 1985 : 26). Dans l'ensemble, les nouveaux historiens du cinéma considèrent qu'un historien se doit ainsi d'être économiste, sociologue, etc. (Elsaesser 1986 : 248).

Malgré ces difficultés et la propension des nouveaux historiens du cinéma pour des cas plus spécifiques, plusieurs projets de synthèse historique

ont en effet vu le jour après Brighton, pensons notamment au projet en plusieurs volumes de *The History of American Cinema* dirigé par Charles H. Harpole ou à *The Oxford History of World Cinema* (1996) sous la direction de Geoffrey Nowell-Smith.

Ce que cette étude de la place accordée aux *Hale's Tours* dans les histoires générales du cinéma illustre au final, c'est que si les nouveaux historiens ont remis en question l'étude de cas particuliers (soit notamment le fait de travailler sur des sources fiables et de ne plus travailler que sur des films), ils n'ont pas remis en question la démarche de l'écriture générale de l'histoire ni interrogé ses présupposés méthodologiques, contrairement à des historiens comme Lucien Febvre et Marc Bloch. Dans les histoires générales, qu'elles soient écrites par des historiens traditionnels ou par des nouveaux historiens, le cinéma est envisagé essentiellement en termes de genres, de cinématographies nationales et d'évolution technologique et non pas dans un champ élargi dont les *Hale's Tours* font partie, soit, pour reprendre les mots de François Albera, celui « des spectacles et des attractions, des recherches scientifiques et des curiosités, celui des moyens de communication de masse et des représentations au sens large » (Albera 2006 : 15). Les nouveaux historiens du cinéma n'ont pas intégré dans leur synthèse historique ces nouvelles conceptions de l'objet historique cinéma.

Certains traits de l'histoire traditionnelle et de la nouvelle histoire du



cinéma s'entremêlent ainsi dans ce type de discours spécifique qu'est l'ouvrage d'histoire générale. D'où cette apparente continuité entre l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma dont la cause n'est pas due à l'incurie des historiens comme je l'ai démontré dans la section 4.2.

**Troisième partie. Évolution de l'histoire du  
cinéma en France : 1896-1953**

## **Chapitre 5. Les premières histoires du cinéma et autres discours à tendance historique (1896-1946)**

Il me faut d'emblée opérer trois précisions concernant le corpus à l'étude et certains de mes choix terminologiques. J'ai décidé de laisser de côté, ou du moins de les aborder que très sommairement, les discours historiques portant principalement sur des dispositifs d'analyse du mouvement (comme la chronophotographie) ou de projection d'images animées (autres que le cinématographe, comme le Théâtre optique). Il faudrait un jour faire l'historiographie de ces discours, mais leur analyse dépasse largement le cadre de cette thèse.

J'ai par ailleurs choisi de désigner par l'expression « histoire du cinéma » les différents discours historiques sur ce que l'on nommait à l'époque (entre 1896 et le début des années 1910) le « cinématographe ». En effet, comme le remarque André Gaudreault :

[D]ans les années 1900, le mot « cinématographe » est en effet assez généralement utilisé, sans référer directement ni aux frères Lumière ni à leur appareil, pour désigner

l'ensemble des activités destinées à la fabrication et à l'exploitation des vues animées (Gaudreault 1997 : 115).

Je considère ainsi que le passage du cinématographe au cinéma renvoie à l'évolution d'un seul média et que, pour reprendre les mots de François Albera, « les césures, tournants et divorces se situent à l'intérieur d'[une seule et même] histoire partie d'une invention technique (la projection d'images animées) et devenue progressivement un art – celui que l'on connaît depuis les années 1910-1920 » (Albera 2008 : 1444). Selon la position que j'adopte, Georges Demenÿ, Émile Kress ou G.-Michel Coissac, par exemple, historicisent au final le même medium (le cinéma) que Georges Sadoul ou Jean Mitry<sup>94</sup>.

Il serait possible de distinguer « historiographie du cinématographe » et « historiographie du cinéma » en adoptant le cadre théorique récemment proposé par André Gaudreault dans l'un de ces derniers ouvrages, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma* (2008). L'idée principale derrière cette nouvelle proposition de Gaudreault est la suivante : le paradigme dominant durant les premières années du cinématographe (*grosso modo* jusqu'au tournant des années 1910) serait la cinématographie-attraction, où règne, notamment, mais pas seulement, l'attraction. Un second paradigme émergerait à partir du début des années 1910 dans lequel dominerait un cinéma

---

<sup>94</sup> Je réfère ici aux ouvrages et chapitres suivants : *Les origines du cinématographe* (Demenÿ, 1909), le chapitre intitulé « Historique du cinématographe » paru dans *Conférences sur la cinématographie* (Kress, 1912) et *Histoire du cinématographe* (Coissac, 1925).

narratif qui nous est plus familier. Gaudreault nomme ce paradigme le *cinéma-institution*. Entre les deux se situerait une sorte de période tampon, une sorte période de transition. La transformation du cinématographe en cinéma implique un changement de paradigme d'une telle ampleur qu'il serait justifié de renvoyer dos à dos les deux paradigmes en question. Cette rupture permet, comme le remarque François Albera, de « relativiser l'importance de l'invention des appareils (qui finalement appartient aux séries antérieures – chronophotographie, etc.) et à déplacer le moment fondateur sur celui de l'institutionnalisation du cinéma » (Albera 2008 : 1444). J'ai choisi de ne pas problématiser une telle rupture dans l'historiographie du cinéma afin de pouvoir relier le nouvel état du média (le cinéma) avec ses états antérieurs (appareil technique de captation et de restitution du mouvement).

La troisième précision porte sur la difficulté d'établir la nature des discours étudiés. En effet, avant la publication du premier tome de l'*Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul (1946a), peu d'historiens français du cinéma citent leurs sources ou indiquent une liste d'ouvrages consultés durant leurs recherches<sup>95</sup>. Il est ainsi difficile, sans le recours des archives personnelles des auteurs, de différencier ceux qui font un travail d'historien (soit une recherche, un classement et une analyse de documents écrits, filmiques ou oraux) de ceux qui font uniquement un travail de réinterprétation historique de

---

<sup>95</sup> G.-Michel Coissac (1925) et Maurice Noverre (1926) font partie des rares historiens de cette période qui citent les sources primaires et secondaires qu'ils utilisent.

sources secondaires (soit, autrement dit, une réorganisation de faits tirés de discours historiques de seconde main dans le but de formuler de nouvelles propositions).

Jusqu'à la fin des années 1910, plusieurs auteurs réorganisent en effet des discours historiques (sources secondaires) afin d'offrir des résumés de l'histoire du cinéma dans les parties liminaires de leurs ouvrages pratiques. Frank Kessler et Sabine Lenk réfèrent à cette tendance comme « l'histoire incorporée dans la technologie » :

De nombreuses publications de cette époque se concentrent avant tout sur les phénomènes techniques et les problèmes pratiques liés aux projections et à la cinématographie. Leur but premier est de familiariser les lecteurs avec le fonctionnement et les usages possibles des divers dispositifs disponibles [...]. La dimension historique n'est pas totalement absente de ces propos, mais elle sert à des fins autres. Elle permet de classer différents types d'appareils et de procédés, de rendre compte des modifications et des changements d'un modèle d'appareil à l'autre (Kessler et Lenk 2011 : 32-33).

Pour ne donner qu'un exemple, Louis Tranchant consacre le premier chapitre de son livre *La cinématographie pour tous* (1912) à l'« histoire de la cinématographie ». L'ouvrage de Tranchant n'est pas véritablement un livre d'histoire du cinéma. Son objectif général est plutôt de « vulgariser la connaissance des principes du cinématographe [et] les principes et les méthodes du cinéma et l'histoire de la merveilleuse invention des Frères Lumière »

(Tranchant 1912 : 6). Le travail de Tranchant se situe davantage du côté du vulgarisateur que de l'historien proprement dit.

C'est pourquoi la première période de ce panorama, qui s'étend de 1896 jusqu'à la parution du premier tome de l'*Histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul en 1946a<sup>96</sup>, mélange indifféremment les histoires du cinéma et les autres discours à tendance historique, c'est-à-dire le travail de vulgarisateurs et de critiques qui réorganisent et réinterprètent des discours historiques de seconde main.

## 5.1 La mise en valeur des inventeurs français

Le Cinématographe Lumière est historicisé en France dès 1896. Tout comme le courant méthodique de l'histoire générale, les premières histoires du cinéma sont imprégnées d'un discours nationaliste induit notamment par les relations internationales tendues, et ce, particulièrement en Europe<sup>97</sup>. On attend des historiens en général qu'ils produisent un discours qui puisse servir de ferment national. Une certaine volonté de stabilisation politique en France se traduit ainsi dans le discours historique sur le cinéma. L'objectif principal est d'établir les images en mouvement comme une invention française. G.-Michel

---

<sup>96</sup> J'explique les raisons derrière le choix de l'année 1946 comme *terminus ad quem* de ce panorama au début du chapitre 6.

<sup>97</sup> Je renvoie le lecteur à la section 2.1.1 pour plus de détails sur l'influence du contexte socio-politique sur l'histoire méthodique.

Coissac cite de manière anonyme les encouragements qui l'incitèrent à écrire son *Histoire du cinématographe* dont la publication fut planifiée pour être en synchronie avec la tenue des célébrations du trentième anniversaire de la projection du 28 décembre 1895 :

Vous seul le pouvez, et même il serait grand temps que vous vous missiez à l'œuvre ; l'étranger nous guette et si nous n'y prenons garde, la paternité de cette invention, cependant bien française, qu'est le cinématographe, nous sera disputée par l'Angleterre, l'Amérique, peut-être aussi l'Allemagne (Coissac 1925 : XIII).

Jusqu'au tournant des années 1910, la majorité des auteurs qui s'intéressent au cinéma dans une perspective historique appartiennent à des cercles de savants ou les fréquentent. Ces historiens autodidactes sont médecins, professeurs de sciences, journalistes scientifiques ou chronophotographes. Pour ne nommer que quelques exemples, Georges Vitoux, auteur de *La photographie du mouvement, Chronophotographie, Kinétoscope, Cinématographe* (1896) était journaliste à *L'Année scientifique*, à *La Presse médicale* et à la célèbre revue de vulgarisation scientifique *La Nature*. Félix Regnault, qui signa un article à tendance historique intitulé « Le cinématographe » dans *L'Illustration* du 30 mai 1896, était médecin et anthropologue. Proche de Jules-Étienne Marey, il a par ailleurs produit des chronophotographies. A. L. Donnadieu, auteur de *La photographie animée. Ses origines, son exploitation et ses dangers* (1897), était docteur en sciences et



professeur au Lycée de Lyon. Georges Demenÿ fut essentiellement l'assistant d'Étienne-Jules Marey sur l'étude du mouvement avant de publier en 1909 *Les origines du cinématographe*.

Ces auteurs dressent, pour la plupart, une généalogie de découvertes et d'inventions qu'ils lient *a posteriori* au Cinématographe Lumière<sup>98</sup>. Leurs liens avec la communauté scientifique de la cinématographie (et d'autres domaines connexes comme la photographie et la chronophotographie) leur fournissent les connaissances nécessaires pour décrire avec une relative précision le mécanisme des appareils, détailler les circonstances qui entourent leur mise au point (nom de l'inventeur, date et lieu de l'invention) et juger l'intérêt de leur développement<sup>99</sup>.

Chacune des inventions et des découvertes est évaluée à l'aune du Cinématographe Lumière qui représente le dernier jalon de l'histoire des appareils de restitution du mouvement. La liste des inventeurs comprend habituellement Joseph Plateau, Émile Reynaud, Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge, Georges Demenÿ, Thomas Edison et les frères Lumière. Les auteurs de ces premières histoires technologiques du cinéma hiérarchisent les différents inventeurs selon l'apport novateur de leur contribution. L'importance

---

<sup>98</sup> L'ouvrage *La photographie animée. Ses origines, son exploitation et ses dangers* (1897) de A. L. Donnadieu serait l'une des rares exceptions. Comme le remarque Magdalena Mazaraki, « le nom des Lumière [n'y] apparaît même pas aux côtés de ceux d'Edison, de Demenÿ et de Marey » (Mazaraki 2004 : 48), cité dans C. Gauthier 2007a : 40.

<sup>99</sup> Pour Christophe Gauthier, ces histoires représentent le modèle de l'« histoire techniciste » du cinéma (C. Gauthier 2007b : 11). Selon C. Gauthier, Laurent Mannoni serait le lointain héritier de ce modèle qui aurait cours encore aujourd'hui.

de ces dernières varie selon que l'on considère tel découvreur ou tel autre comme le véritable inventeur du cinéma<sup>100</sup>. La visée de ces discours est donc d'échafauder un argumentaire convaincant afin de justifier l'octroi du titre d'inventeur du cinéma à un savant en particulier. Pour certains, dont G.-Michel Coissac, Louis Lumière est le seul inventeur du cinématographe :

Nous croyons utile de rappeler ici que jusqu'à l'ouverture des sous-sols du Grand-Café, aucune main étrangère n'a actionné la manivelle, pris des négatifs, tiré et développé des positifs ; tout ce travail a été fait par M. Louis Lumière lui-même qui – cela dit en passant – après avoir tourné *l'Arrivée d'un train*, en gare de La Ciotat, une *Barque sortant du port*, etc. utilisa pour le tirage des positifs le beau ciel méditerranéen, en braquant tout simplement son appareil dans la direction d'un mur éclairé par le soleil et tapissé de papier blanc (Coissac 1925 : 183).

Selon Coissac, chaque découverte est une étape nécessaire à l'avènement du Cinématographe Lumière. Reynaud, Demenÿ et Marey sont ainsi catégorisés en tant que précurseurs. Pour d'autres, dont Georges Demenÿ (1909), c'est la chronophotographie qui représente l'invention décisive puisqu'elle fut la première invention à permettre la présentation d'une synthèse du mouvement capté photographiquement. Les Lumière n'auraient ainsi qu'appliqué les principes de base développés par Étienne-Jules Marey et son équipe (dont Demenÿ faisait partie). Le Cinématographe Lumière serait, en d'autres mots, un simple perfectionnement de la chronophotographie.

---

<sup>100</sup> Voir C. Gauthier 2007a : 54-106 et Kessler et Lenk 2011 pour plus de détails sur cette « querelle des origines ».

Pour Maurice Noverre enfin, le titre revient à Émile Reynaud, puisqu'il est le découvreur de la loi de la compensation optique par le jeu du miroir et de la bande perforée qui constitue selon Noverre la base de toute projection continue :

[Reynaud, qui est l'] inventeur et premier exploitant du spectacle théâtral optique connu aujourd'hui sous le nom de "cinéma" (1892), est le créateur de la projection animée<sup>101</sup>.

Noverre situe ainsi les pantomimes lumineuses de Reynaud et le cinématographe dans une seule et même « série culturelle » qu'il nomme « le spectacle théâtral optique ».

## 5.2 De la critique à l'histoire du cinéma

Un discours critique émerge au sein de la presse corporative de l'industrie cinématographique au tournant des années 1910. Les journalistes de l'époque empruntent des catégories esthétiques issues de l'histoire de l'art et de la critique littéraire (périodisation, écoles, genres, styles, œuvres-phares et auteurs) pour se créer des outils afin d'analyser ce nouveau divertissement populaire qu'est le cinéma. Ces moyens d'appréhension critique seront repris

---

<sup>101</sup> Je souligne. Maurice Noverre, « La vérité sur l'invention de la projection animée », *le Nouvel art cinématographique*, n° 5, 9 mars 1927, cité dans C. Gauthier 2007a : 225-226.

par les auteurs de ce que l'on peut considérer comme étant les premières histoires esthétiques du cinéma (qui se différencient notamment des discours privilégiant une évolution du cinéma selon les seuls perfectionnements techniques). Ces auteurs sont d'abord des artisans du milieu du cinéma (metteur en scène ou projectionniste) à la fin des années 1900<sup>102</sup>, puis ils sont majoritairement journalistes et critiques de cinéma au tournant des années 1920<sup>103</sup>.

L'une des caractéristiques fondamentales des histoires esthétiques de la

---

<sup>102</sup> Dans un texte intitulé « Les vues cinématographiques. Causerie avec Geo. Méliès » et publié en 1907 dans l'*Annuaire général et international de la photographie*, Georges Méliès, prestidigitateur et metteur en scène, trace sommairement l'évolution du cinématographe du statut de « curiosité scientifique » jusqu'aux « vues à transformation ». Ces dernières seraient, selon Méliès, le point culminant de la cinématographie. Je renvoie le lecteur à Kessler et Lenk 2011 : 34-35 pour plus de détails à ce sujet. Victorin Jasset, metteur en scène de la firme *Éclair*, publie dans la revue *Ciné-journal* une série d'articles en octobre et novembre 1911 intitulée « Étude sur la mise en scène en cinématographie ». Jasset distingue six « périodes » entre 1895 et 1911 dans la cinématographie des principaux pays producteurs. Cette série d'articles est reproduite dans Lapierre 1946 : 92-98. Finalement, Émile Kress, forain (Marinone 2004 : <http://1895.revues.org/286>, consulté le 25 octobre 2013) et projectionniste à partir de 1913 de l'organisme libertaire « Cinéma du peuple » (C. Gauthier 2007a : 102), publie en 1912 une série de conférences dont la première s'intitule « Historique du cinématographe ». Un peu à la manière de Jasset, Kress décrit l'histoire de la production des grandes compagnies (Gaumont, Pathé, Vitagraph, etc.) entre 1900 et 1912 en termes de genre et d'école nationale.

<sup>103</sup> Il existe plusieurs bilans historiques publiés sous forme d'article durant les années 1920 et 1930 comme le mentionne Christophe Gauthier : Jean Mitry dans *Ciné pour tous* (1923), Pierre Henry dans *Ciné pour tous* (1921) et *Cinéa* (1932) et Roberte Landrin dans *Cinémagazine* (1929) notamment (voir C. Gauthier 2007a : 201, 278-279 et 309-310). Mentionnons également Léon Moussinac, auteur de *Naissance du cinéma* (1925) et Maurice Bardèche et Robert Brasillach, auteurs d'*Histoire du cinéma* (1935), tous trois critiques de cinéma. Christophe Gauthier réfère aux discours historiques des critiques, journalistes et autres cinéphiles en tant qu'« histoire cinéophile » du cinéma. J'inclus également dans cette liste l'ouvrage *Panorama du cinéma* (1930) de Georges Charensol, puisqu'il prétend à la fois écrire une histoire du cinéma et dresser un bilan de l'époque contemporaine : « À mesure que grandit la place du cinéma dans la vie contemporaine, les problèmes qu'il pose deviennent plus nombreux et plus complexes. Les traiter tous, donner un tableau complet de l'activité cinématographique depuis trente ans est une tâche encyclopédique que nous n'avons nul désir d'entreprendre. Notre dessein est ici uniquement de "faire le point". En nous plaçant sur le plan historique et en nous efforçant d'être objectif, nous tâcherons de donner une vue générale de l'évolution du Cinéma depuis les origines » (Charensol 1930 : 9). Je souligne.

première moitié du 20<sup>e</sup> siècle est ce désir de participer au processus de légitimation du cinéma en tant qu'art, auquel participent parallèlement d'autres « instances légitimatrices » (Ory 2012 : 150) comme les revues, les ciné-clubs et plus tard les festivals, les cinémathèques, les archives, etc<sup>104</sup>. Bardèche et Brasillach reconnaissent déjà le rôle de ces instances dans leur *Histoire du cinéma* (1935). Selon ces deux auteurs, Louis Delluc aurait ainsi contribué à ce processus à la fois en tant qu'auteur, critique et réalisateur : « Par ses articles, par son talent, par son exemple et sa parole, il fit plus que personne pour créer un art du film » (Bardèche et Brasillach 1935 : 169).

Plus concrètement, ces instances légitimatrices participent à l'évolution du cinéma en tant qu'art en développant le goût du public. Les revues spécialisées, les salles de répertoires et les histoires esthétiques du cinéma aident à « éduqu[er] l'œil et l'esprit du public » (Bardèche et Brasillach 1935 : 160) et symétriquement à condamner le cinéma commercial dépourvu d'intérêt artistique :

Les efforts de certains journaux indépendants, de directeurs de salles comme Jean Tedesco (Le Vieux-Colombier), Tallier et Myrga (Les Ursulines), Jean Maublères (Studio 28), d'autres encore, ne portaient que sur un public restreint. Heureusement ce public s'élargirait à la longue. Les hebdomadaires, d'abord sans critique de cinéma, s'intéressaient peu à peu à cet art, et il faut au

---

<sup>104</sup> Sur l'émergence du mouvement cinéphile en France durant les années 1920 et ses processus de légitimation (apparition des « classiques »), d'organisation (par ses réseaux : revues, salles et ciné-clubs) et d'autonomisation face notamment au système traditionnel des beaux-arts, voir C. Gauthier 1999.

moins citer l'excellent combat qu'ont mené aux *Nouvelles Littéraires*, d'abord Canudo, puis Jean Prévost, puis Alexandre Arnoux ; au *Crapouillot* ou à *L'Humanité*, Léon Moussinac ; à *Candide* Jean Fayard ; aux *Annales* Pierre Bost ; à *L'Action Française* François Vinneuil. C'est grâce à eux que le cinéma commercial a pu être condamné, au moins dans l'esprit de quelques-uns, et condamnée, en même temps l'impudence des notes « critiques » de cinéma qui en sont que des textes de publicité, affirmés purement et simplement pour des sommes considérables dans la plupart des journaux (Bardèche et Brasillach 1935 : 237).

Les arguments formulés par la majorité des historiens du cinéma de cette époque sont grandement inspirés d'une certaine conception de l'histoire de l'art et de l'histoire de la littérature qui avait cours au début du 20<sup>e</sup> siècle, comme celle développée par Élie Faure dans son *Histoire de l'art* en plusieurs volumes (publié à partir de 1909). Les tenants de cette histoire esthétique ont choisi une méthodologie d'analyse et d'enquête documentaire en fonction des objectifs qu'ils se sont fixés : pour ces derniers, la légitimité et la reconnaissance du cinéma en tant qu'art doit se faire notamment par la reconstitution de son passé qui serait parallèle à celui des arts déjà reconnus par les défenseurs de la haute culture. Bardèche et Brasillach comparent ainsi, dans la réédition de leur *Histoire du cinéma* parue en 1943, les films produits entre 1919 et 1924 aux œuvres littéraires précurseurs de périodes classiques :

Par leurs maladresses, par leur affectation même, les œuvres de ces trois ou quatre années tiennent dans l'histoire du cinéma *la même* place que ces fièvres de préciosité qui, dans toutes les littératures, précèdent les

périodes classiques. *Le même* épanouissement, et aussi *le même* épurement allaient suivre. Et, en effet, les années suivantes virent s'ouvrir partout une sorte d'âge classique du cinéma, cinq ou six années heureuses et triomphales, brutalement interrompues par la découverte qui arracha le cinéma à sa route royale et lui retira d'un seul coup ses lois fondamentales et son autonomie esthétique (Bardèche et Brasillach 1943 : 173-174)<sup>105</sup>.

Il y a une nécessité pour ces historiens du cinéma de parcourir les sentiers déjà tracés par la littérature et les arts figuratifs. Le renforcement de l'analogie avec l'histoire de l'art du début du 20<sup>e</sup> siècle à travers la récupération de nombreux concepts qui lui sont associés permet à l'histoire du cinéma d'accroître la légitimité du septième art. Les premières histoires esthétiques du cinéma se sont ainsi constituées sur le modèle de l'histoire littéraire et de l'histoire de l'art du début du 20<sup>e</sup> siècle avec au centre les notions d'« auteur », d'« écoles esthétiques » et d'« œuvres classiques ». Léon Moussinac consacre à David W. Griffith le statut d'auteur étant donné ses capacités d'exprimer ses sensibilités et sa vision avec l'appareil de prise de vue qu'est le cinématographe :

[Griffith] révélait un souci d'intention morale assez fréquent dans la littérature et l'art américains, il nous étonnait surtout par la révélation d'une *personnalité*. Le cinéma n'apparut plus seulement comme une industrie. C'était le triomphe du sentiment exprimé par le moyen de la mécanique et transposé selon la double volonté

---

<sup>105</sup> Je souligne. Cette « découverte qui arracha le cinéma à sa route royale et lui retira d'un seul coup ses lois fondamentales et son autonomie esthétique » est, pour Bardèche et Brasillach, le cinéma sonore.

entendue du cinégraphiste et de l'objet. La machine déclarée toute puissante obéissait à un homme (Moussinac 1925 [1967] : 84)<sup>106</sup>.

Bardèche et Brasillach comparent à plusieurs reprises des cinéastes avec des artistes reconnus ou des films avec des œuvres d'art consacrées. Ainsi comparent-ils certaines images d'actualité de la Première Guerre mondiale « aux plus saisissants Goyas » (Bardèche et Brasillach 1935 : 106), le film *Ramuntcho* de Jacques de Baroncelli à une peinture impressionniste (Bardèche et Brasillach 1935 : 165), David Griffith au peintre florentin Cimabue et à Alexandre Dumas père ou Thomas Ince à Rodin, Debussy et Dumas père (Bardèche et Brasillach 1935 : 122).

L'histoire française du cinéma (technologique et esthétique) de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle est en somme généralement imprégnée d'un discours idéologique (la légitimation du cinéma en tant qu'art) et nationaliste (la mise en valeur des inventeurs français). Les historiens français du cinéma désirent constituer un corpus de films classiques capable d'assurer une pérennité au cinéma, étant donné que la majorité des films sont détruits à la fin de leur vie en salle de projection. C'est bien l'un des objectifs que se donnent Bardèche et Brasillach : « Avant qu'elles [les grandes œuvres du cinéma] n'aient tout à fait disparu de la mémoire des contemporains, c'est à les décrire

---

<sup>106</sup> Le mot en italique se trouve dans le texte original.



que tâche à s'employer le présent livre » (Bardèche et Brasillach 1935 : 1).

### **5.3 Deux objets historiques : la technologie et les œuvres filmiques**

Les questions à la base du travail des historiens français du cinéma de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle peuvent se résumer à « quelles sont les inventions qui ont mené à la mise au point du Cinématographe Lumière ? »<sup>107</sup> et « quelles sont les œuvres les plus marquantes pour l'art cinématographique ? ». Ces questions – qui découlent de l'objectif général d'assurer au cinématographe le statut d'invention française et d'accorder un sens univoque à l'évolution d'un art – façonnent la construction de l'objet historique de ces historiens et les influencent dans le choix des traces utilisées pour l'écriture de leur discours. Avant la Seconde Guerre mondiale, les historiens français du cinéma se sont ainsi essentiellement donné deux objets historiques : la technologie du cinéma et les inventeurs d'un côté (histoire technologique), et les films et leurs auteurs de l'autre (histoire esthétique).

---

<sup>107</sup> Coissac se demande notamment « à qui devons-nous l'idée de la perforation ? » (Coissac 1925 : 80) ou « qui trouvera l'appareil reproduisant, à la satisfaction générale, le mouvement de la vie ? » (Coissac 1925 : 145).

Il faut préciser ici qu'*Histoire du cinématographe. De ses origines à nos jours* (1925) fait en quelque sorte rupture à cet égard dans la mesure où G.-Michel Coissac convoque plusieurs « approches » de l'histoire du cinéma dans son ouvrage. Coissac consacre plus de la moitié de son livre (un peu plus de trois cent quarante pages sur six cents) à l'histoire technologique du cinéma, des premières recherches sur l'optique par les Égyptiens jusqu'à la projection sur écrans multiples.

Coissac aborde également une partie de l'histoire sociale du cinéma en couvrant sommairement, pour la période entre 1895 et 1925, 1) les conditions de réception du cinéma en France (Coissac 1925 : 356-371) ; 2) les relations entre le cinéma et l'État français – statut légal de l'image animée, la censure, les taxes d'État (Coissac 1925 : 434-439) ; 3) les relations entre le cinéma d'autres institutions non-gouvernementales – comme la presse corporative et des organisations professionnelles (par exemple la Chambre syndicale française de la Cinématographie et des Industries qui s'y rattachent) (Coissac 1925 : 439-451) ; et 4) l'utilisation du cinéma dans l'enseignement (Coissac 1925 : 515-585)<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Coissac connaît bien l'histoire du cinéma dans l'enseignement, puisqu'il dirige à partir de 1895 le service des projections lumineuses de la Maison de la Bonne Presse (qui publie une grande variété d'ouvrages et d'objets commémoratifs, comme des catéchismes et des cartes postales religieuses). Il devient en 1903 le rédacteur en chef du *Fascinateur*, un bi-hebdomadaire catholique, dans lequel on trouve notamment des articles sur les nouvelles séries de vues éditées par la Maison de la Bonne Presse ainsi que de nombreux conseils sur la pratique de la projection lumineuse (lanterne et cinématographique). Au moment de la publication de son *Histoire du cinématographe*, Coissac dirige *Le Cinéopse* (depuis 1919), qui est l'une des revues professionnelles les plus importantes en France à l'époque. Elle s'adresse d'abord aux

Coissac brosse l'« évolution des genres » (histoire esthétique) en vingt-quatre pages (Coissac 1925 : 371-395) et détaille la vie de plusieurs metteurs en scène et opérateurs français (histoire biographique), dont Louis Feuillade, Abel Gance, Émile Cohl et Max Linder entre autres (Coissac 1925 : 395-434). L'auteur de l'*Histoire du cinématographe* se penche finalement sur les principales sociétés françaises d'édition, de distribution et de fabrication de films (histoire industrielle) (Coissac 1925 : 452-513). Hormis la première partie de son livre (c'est-à-dire les cent cinquante premières pages), Coissac restreint principalement son champ d'études à la France, sans doute pour des raisons pratiques (disponibilité des sources primaires) et idéologiques (promouvoir la cinématographie française et son industrie). Coissac est en effet un agent actif du cercle élargi de l'industrie cinématographique française, puisqu'il participe activement à sa promotion en tant que directeur du *Cinéopse* et président de l'Association professionnelle de la presse cinématographique.

Cette attention particulière à la France lui sera d'ailleurs reprochée par Léon Guinet dans son compte rendu (1927) de l'*Histoire du cinématographe* paru dans la revue *Isis – International Review devoted to the History of Science and Civilization*, l'organe officiel de la History of Science Society basée aux

---

exploitants et aux animateurs du cinéma éducateur. Son expérience au sein de la Maison de la Bonne Presse et à la direction du *Cinéopse* explique en grande partie le nombre de pages (soixante-dix) que Coissac dédie à l'histoire du cinéma dans l'enseignement.

États-Unis<sup>109</sup>. Guinet appelle ainsi à une histoire du cinéma qui transcende les impératifs nationaux, une histoire qui serait somme toute englobante : « Qui réunira toutes les pièces du procès pour nous donner cette histoire, écrite du point de vue de Sirius ? » (Guinet 1927 : 127). L'histoire du cinéma, poursuit Guinet, « devrait s'élever au-dessus des petites rivalités nationales » (Guinet 1927 : 127).

### 5.3.1 Déterminisme technologique

De manière générale, l'histoire technologique du cinéma prend la forme d'un enchaînement de découvertes ayant connu une certaine pérennité. Sont ainsi laissés de côté les essais ratés ou les réussites ayant connu une courte vie. C'est avec ce schéma directeur en tête que les historiens français du cinéma de cette époque sélectionnent les traces. Les critères de signification historique pour l'histoire technologique se limitent essentiellement aux seuls inventeurs et innovations qui ont fait évoluer le cinéma vers sa situation actuelle, le cinématographe. C'est bien ce que dit Coissac lorsqu'il avance :

il est impossible de citer toutes les expériences faites et tous les inventeurs qui se lancèrent dans cette voie ; ce qui

---

<sup>109</sup> *Isis* est une revue polyglotte fondée en 1913 (qui existait toujours en 2013). Elle se consacre de manière générale à l'histoire des sciences. Léon Guinet (1881-1946) fut directeur de l'École française à Bruxelles et éditeur de la revue *Isis* entre les deux grandes guerres.

importe, c'est de faire ressortir ceux qui vraiment contribuèrent au progrès des projections animées par des remarques judicieuses ou des améliorations mécaniques (Coissac 1925 : 64).

Ou encore Georges Potonniée qui écrit : « Aussi n'étudierai-je dans mon récit que les inventeurs les plus marquants dans chaque pays » (Potonniée 1928 : 45).

Les auteurs d'histoire technologique articulent les relations entre science et technique de manière univoque. Leur conception de l'évolution du cinématographe s'apparente ainsi au déterminisme technologique selon lequel on suppose que le changement technique est un facteur indépendant de la société :

La technologie s'appuie sur la science et est conditionnée par elle tandis que la science se réfère à la nature et parle en son nom. La science est première, créatrice et découvreuse, tandis que la technologie est seconde, déductrice et applicative (Vinck 1995 : 228).

Les savants ne sont par conséquent limités que par leurs connaissances scientifiques selon Potonniée :

En résumé, il faut dire que, sans exception, les inventeurs de cette période [les années 1860] – puisque la synthèse leur était connue – ont eu le désir de réaliser l'analyse du mouvement à l'aide de la photographie, mais n'en ont pas soupçonné toutes les conditions et, en particulier, la nécessité d'obtenir seize images à la seconde pendant tout

le temps que durait la scène enregistrée (Potonniée 1928 : 31).

D'autres inventeurs rencontrent plus tard de similaires limitations. Ainsi en est-il pour le Britannique William Friese-Green qui, « après plusieurs années de recherches [...], ruiné, abandonna ses essais » (Potonniée 1928 : 48) au tournant des années 1890. Ce sont au final les connaissances scientifiques de Louis Lumière qui lui permettent de mettre au point la technique nécessaire au cinématographe :

Assurément, Louis Lumière connaissait mieux que quiconque la photographie ; il y était né, il en avait fait l'objet de ses études, le but de sa vie. Tous les problèmes qu'elle avait posés, depuis son début, lui étaient familiers : raccourcissement de la pose par l'extrême sensibilité des émulsions, simplification des procédés, illusion du relief, copie de la couleur, illusion du mouvement. Il y avait songé, il avait peut-être imaginé des solutions possibles. En 1894, il avait vu, comme spectateur, le théâtre optique de Reynaud et le kinétoscope d'Edison qui lui suggéra l'idée du cinématographe. Six mois après, à la fin de 1894, tout était achevé (Potonniée 1928 : 59-60).

C'est pourquoi, pour Potonniée, « le cinématographe est une invention originale des frères Lumière » (Potonniée 1928 : 67). Coissac partage également cette position. Il est évident pour ce dernier que :

MM. Lumière ont établi leur appareil sur des principes de physique optique connus ; il est non moins évident qu'ils l'ont construit, de toutes pièces, d'après des éléments d'une mécanique qui est bien de leur invention et qui constitue en sa réalisation définitive le cinématographe

(Coissac 1925 : 177).

L'avènement du cinématographe serait ainsi directement lié au niveau de connaissances des savants. L'explication des faits tient dans le travail et le génie des individus. Étant donné que les historiens considèrent que les changements technologiques sont liés à l'évolution de la science, ils ne s'intéressent que très peu (ou même pas du tout) à l'influence de la société sur le développement de la technologie. Peu ou pas de place est accordée aux autres explications historiques, comme les forces économiques, politiques ou sociales. Leur intérêt se limite ainsi à l'espace du laboratoire de recherche.

### **5.3.2 Une « histoire-panthéon »<sup>110</sup>**

L'histoire esthétique regroupe quant à elle une suite de films considérés majeurs, dont l'évolution artistique d'ensemble aligne des périodes, des styles et des contextes nationaux. Les historiens s'appuient sur les notions d'auteur, de chef-d'œuvre (production artistique dont la valeur artistique peut être mise en évidence en fonction de critères esthétiques) et d'œuvre représentative d'un milieu ou d'une période. Les critères esthétiques de hiérarchisation permettent de différencier les chefs-d'œuvre des productions plus banales, tandis que les critères esthétiques de normativité permettent de souligner la parenté esthétique

---

<sup>110</sup> J'emprunte ici l'expression bien connue de Michèle Lagny (Lagny 1992a : 136).

d'œuvres et de distinguer les éléments esthétiques partagés par un ensemble de films durant une période et dans une société donnée. Ces notions sont ainsi autant d'outils qui permettent de découper les informations contenues dans les sources et de sélectionner les éléments désirés afin de construire des faits.

Les auteurs de l'histoire esthétique retiennent ce qu'ils jugent être des œuvres importantes et marginalisent tout élément qui s'insère difficilement dans le cheminement du cinéma vers une reconnaissance artistique<sup>111</sup>. Le discours des historiens français du cinéma se concentre ainsi de manière générale sur les hommes et les événements jugés importants pour le développement de l'art cinématographique<sup>112</sup>. Par exemple, s'il convient, historiquement, de ne pas oublier Delluc, Sjöström, L'Herbier ou Tourjanski, c'est qu'ils ont « éduqué l'œil et l'esprit du public » (Bardèche et Brasillach 1935 : 160). Cette « histoire-panthéon » privilégie les « grands auteurs » et les « films-phares » qui répondent à des normes de qualité (Lagny 1992a : 136).

Pour Bardèche et Brasillach, il existe peu de ces œuvres intemporelles que l'on peut « revoir sans songer au temps où elles furent conçues » (Bardèche

---

<sup>111</sup> Voir à ce sujet les travaux de François Albera et d'André Gaudreault sur l'« escamotage » par les historiens traditionnels français du cinéma de cette figure encombrante pour l'établissement du cinéma en tant qu'art qu'est le bonimenteur des vues animées (Albera et Gaudreault 2004).

<sup>112</sup> Georges Charensol fait figure d'exception lorsqu'il écrit : « Dans notre effort pour être complet et ne rien négliger d'important, il pourra nous arriver de faire une place à des hommes et à des œuvres tout à fait secondaires » (Charensol 1930 : 9). L'auteur est-il ainsi amené à aborder *Sportif par amour* de Buster Keaton [*College*, 1927], qui est, selon Charensol, « un de ses films les plus médiocres, [mais] aussi un des plus représentatifs de ses procédés, [soit] une succession de malchances, de ratages auxquels il n'échappera pas » (Charensol 1930 : 64-65).



et Brasillach 1935 : 169), en dehors de ce qu'ils entendent par « l'âge classique du cinéma muet (1924-1929) ». Les deux auteurs considèrent ainsi la vaste majorité des films produits avant cette période comme des œuvres imparfaites. Malgré cela, certaines d'entre elles méritent toutefois une attention particulière selon eux dans la mesure où ces œuvres participent, malgré leurs imperfections, à l'évolution du langage du cinéma.

En est-il ainsi des films de la période qu'ils désignent comme étant « la naissance du cinéma comme art (1919-1923) » : « même si l'on s'est trompé, pendant ces années capitales [1919-1923], on a cherché des moyens de cinéma, un langage de cinéma » (Bardèche et Brasillach 1935 : 231). Pour le cinéma soviétique, Bardèche et Brasillach donnent en exemple les films *Rayon de la mort* (1925) et *Dura lex* (1926) de Lev Koulechov :

[Koulechov] use et abuse des gros plans, grossit fortement les détails, stylise le jeu des acteurs. Mais, malgré ses erreurs, certaines scènes de *Dura lex*, ou du *Rayon de la mort* sont aussi importantes pour le développement du cinéma soviétique que certaines scènes de Griffith ou d'Ince pour le cinéma américain (Bardèche et Brasillach 1935 : 186)<sup>113</sup>.

C'est au fond le processus ayant mené à la découverte du langage propre au cinéma qui intéresse Bardèche et Brasillach – dont les auteurs datent

---

<sup>113</sup> Bardèche et Brasillach se trompent ici dans la date de production de ces deux films de Koulechov. En effet, les deux auteurs abordent *Rayon de la mort* et *Dura lex* dans la partie « La naissance du cinéma comme art (1919-1923) » alors que ces films datent respectivement de 1925 et 1926.

l'aboutissement à l'année 1924 (Bardèche et Brasillach 1935 : 235). Ils sélectionnent ainsi les films en fonction de leur utilisation des moyens spécifiques de l'expression cinématographique (montage, changement de position de la caméra, gros plan, surimpression, etc.). Une seule scène sauve parfois un film de la trappe de l'histoire. Au sujet de la gigue des marins dans la taverne du Trou au Charbon dans le film *Kean* d'Alexandre Volkoff (1924), Bardèche et Brasillach écrivent :

L'appareil en saisit l'ensemble, puis les seules têtes renversées dans l'exaltation, les mains unies, les jambes rythmées. Toutes les ressources du cinéma visuel sont utilisées. À cause de ce parfait morceau de bravoure, on ne devrait pas oublier *Kean* (Bardèche et Brasillach 1935 : 181).

D'autres fois, c'est l'usage novateur d'une nouvelle technique qui intéresse Bardèche et Brasillach. Si le film *Napoléon* d'Abel Gance mérite de figurer dans leur livre d'histoire, c'est essentiellement grâce à l'utilisation inventive des trois écrans, car aux yeux de Bardèche et Brasillach « [*Napoléon*] ne comporte assurément pas de nouvelles inventions techniques [...] qui vailent celles de *La Roue*, dont il se contente de reprendre la syntaxe, hardie et cahotée » (Bardèche et Brasillach 1935 : 240).

Bardèche et Brasillach mentionnent parfois malgré tout au passage, sans s'y attarder outre mesure, certains films n'ayant « aucune originalité [mais

résultant d’] un métier très adroit » (Bardèche et Brasillach 1935 : 183). Au sujet de certains films de Jean Epstein, ils écrivent :

Laissons de côté *Le Lion des Mongols*, fabriqué pour Mosjoukine, et qui est d’une platitude désarmante. Laissons de côté *Robert Macaire*, film à épisodes, et encore ce film d’un ennui mortel, *Sa tête* (Bardèche et Brasillach 1935 : 238).

Ils laissent également de côté les films de William S. Hart, puisqu’il ne fait que céder au poncif selon eux. Quant à Léonce Perret, « il travailla à des films de propagande (*N’oublions jamais*), voire à des tragédies contemporaines (*Une Salomé moderne*) dont il n’y a rien à dire » (Bardèche et Brasillach 1935 : 125).

## **5.4 Des sources diverses : brevets, archives personnelles et souvenirs de visionnage**

Avant la Deuxième Guerre mondiale, l’histoire technologique repose presque uniquement sur les brevets comme source primaire. Ce type de documentation devient davantage accessible à partir de 1884, date à laquelle le ministre français du Commerce entreprend la publication hebdomadaire des brevets d’invention dans le *Bulletin officiel de la propriété industrielle* (BOPI) (Marchal 2009 : 115). Il devient possible, suite à la création de l’Office national

de la propriété industrielle en 1901, de compulser les différentes éditions du BOPI sur place dans leur salle de consultation. Coissac confirme s’y être déjà rendu pour ses recherches :

C’est le 1<sup>er</sup> mars 1864 que Ducos (Louis-Arthur Duhauron), fit breveter “un appareil destiné à reproduire photographiquement une scène quelconque avec toutes les transformations qu’elle a subies pendant un temps déterminé”. Ce brevet, n° 61.976, dont nous avons fait prendre nous-mêmes copie à l’Office de la Propriété industrielle, a figuré dans une vitrine du musée Galliéra durant tout le temps de l’exposition (Coissac 1925 : 90).

Ce dernier fait d’ailleurs de nouveau rupture par rapport aux discours historiques précédents en ce qui concerne cette fois les sources mises à l’œuvre dans *Histoire du cinématographe. De ses origines à nos jours* (1925). Coissac a non seulement fait une recherche exhaustive au niveau des brevets – l’ouvrage contient une « liste des brevets français pouvant concerner les appareils cinématographiques depuis l’année 1890 jusqu’à l’année 1900 incluse » totalisant treize pages (1925 : 587-599) –, mais l’auteur a également effectué des recherches auprès de certains pionniers (Léon Gaumont, Charles Pathé, Jules Demaria et Étienne Benoît-Levy notamment) et a pu consulter les archives personnelles et la documentation privée des établissements Lumière et Joula et de Vitor Perrot de la Commission du Vieux-Paris (Coissac 1925 : XIV).

Durant le long processus de promotion de son livre qui durera plus d'un an et qui culminera avec les célébrations de l'année 1925 (le trentenaire de l'invention du Cinématographe), Coissac dévoile aux lecteurs de la revue *Cinéopse* (dont il dirige les destinées depuis 1919) certains types de sources primaires à partir desquelles il a rédigé son *Histoire du cinématographe* :

Monographies, brevets, notices, qui ont parfois modifié notre manière de voir sur certains précurseurs, des contradictions nous ayant obligé à rechercher des textes précis, des dates et des documents irréfutables. Depuis, il s'y est ajouté : d'abord ce que l'on appelle les pièces des procès Demenÿ et Marey, puis la collection précieuse du Bulletin de la Société française de photographie, et encore les dossiers que le très aimable M. Victor Perrot, secrétaire général de la Commission du Vieux-Paris, a bien voulu mettre à notre disposition<sup>114</sup>.

Si l'histoire technologique du cinéma en France est bien documentée dans l'ouvrage de Coissac, ce dernier s'appuie sur peu de documents pour l'histoire des autres nations. Dans le compte rendu qu'il fait de son livre, Guinet reprochera d'ailleurs à Coissac de n'avoir soumis au lecteur aucun document d'archive concernant les travaux d'Anschütz et de ne pas en avoir soumis suffisamment pour les travaux d'Edison et les réalisations de C. F. Jenkins (Guinet 1927 : 127).

---

<sup>114</sup> G.-Michel Coissac. 1924. « Le Livre français du cinéma », *le Cinéopse* 61. Cité dans C. Gauthier 2007a : 141.

Les auteurs de l'histoire esthétique du cinéma de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle s'appuient essentiellement sur leurs souvenirs pour élaborer leur discours. L'émergence de ciné-clubs au début des années 1920, comme le ciné-club de Louis Delluc et Georges Denola, le Club des Amis du septième art de Ricciotto Canudo ou le Club français du cinéma, et les rétrospectives engagées par les salles spécialisées de Paris et les ciné-clubs de province, facilite le visionnage de films plus anciens, comme l'avacent Bardèche et Brasillach en conclusion de leur *Histoire du cinéma* :

La plupart du temps les clubs : *Le Ciné Club de Paris*, *Les Amis du film muet* de M. François Bernouard, *Le Ciné Club de la Femme* de Mme Lucie Derain, *La Tribune libre du Cinéma* de M. Raymond Blot (auxquels il faut joindre les séances organisées par des associations révolutionnaires comme l'A.E.A.R. [Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires]) recherchent les anciennes bandes muettes ou les font copier, et tâchent de suppléer par leurs propres moyens à l'absence de cette maison du Répertoire que nous déplorons [...]. C'est grâce à eux qu'il est possible de contempler certains moments essentiels de la brève histoire du cinéma et de faire le point (Bardèche et Brasillach 1935 : 388).

Malgré leurs efforts, les ciné-clubs et les autres salles de répertoire diffusent une liste limitée de films. Comme le remarque Georges Charensol, même si les ciné-clubs ont permis à eux seuls la diffusion de la production essentielle de la Russie, il n'en reste pas moins que le cinéma japonais et les grandes œuvres de l'Angleterre demeurent pour la plupart inédits en France (Charensol 1930 : 11-12).

Les journaux et les revues spécialisées constituent une autre catégorie de source primaire utilisée par certains historiens. Charensol liste à la fin de son ouvrage *Panorama du cinéma* (1930) les revues consultées pour ses recherches. L'auteur mentionne la collection complète de *Cinémagazine*, divers numéros de *Pour vous*, *La Revue du cinéma*, *Cinéa-Ciné*, *Mon ciné*, *Cinædia*, *Le nouvel Art cinématographique*, *Close up* et les numéros spéciaux consacrés au cinéma par *Les Cahiers du Mois*, *Le Rouge et le Noir*, *La Revue fédéraliste*, *Les Chroniques du Jour* (Charensol 1930 : 205). Il est toutefois difficile de déterminer l'utilisation que fait Charensol de ces sources, puisqu'il n'y réfère pratiquement jamais dans son ouvrage. L'une des rares références est celle d'un « critique américain » (Charensol 1930 : 34) sur lequel Charensol ne fournit aucun détail. L'historien français cite, sans le commenter, un passage dans lequel le critique américain décrit en quelques lignes l'évolution de la cinématographie de Mack Sennett.

Bardèche et Brasillach utilisent également des journaux et des revues pour leur *Histoire du cinéma* (1935) :

Si l'on veut savoir comment furent réalisées tant de merveilles, il faut consulter les journaux de l'époque, où se retrouvent les naïfs soucis des producteurs d'alors (Bardèche et Brasillach 1935 : 82-83).

Les deux historiens français utilisent essentiellement ces sources écrites pour appuyer leurs propres jugements sur certains cinéastes et leurs œuvres.

Puisque Bardèche et Brasillach considèrent Thomas Ince comme l'un de ceux à qui « revient la gloire d'avoir donné au cinéma ses premiers poèmes de plein vent, et ses Iliades naïves, propres à enchanter les adolescents et leur amour de la vie » (Bardèche et Brasillach 1935 : 124), il convient de convoquer les propos laudatifs de Louis Delluc et de Jean Cocteau au sujet du réalisateur américain (Bardèche et Brasillach 1935 : 122-123). Les metteurs en scène (Alexander Dovzhenko ou Jean Tedesco par exemple) et les critiques (Enrico Ghione, Jean Yvel ou René Kerdyk) cités sont ainsi toujours en phase avec l'opinion de Bardèche et Brasillach.

## **5.5 Organisation du discours : l'exemple d'Histoire du cinéma de Bardèche et Brasillach (1935)**

Les auteurs de l'histoire esthétique française du cinéma classent leurs sources (discours critiques de l'époque, souvenirs de visionnage) par écoles nationales, auteurs, genres et périodes. Ces outils issus de l'histoire de l'art du début du 20<sup>e</sup> siècle (écoles nationales, auteurs), de la critique littéraire (genres) et de l'histoire générale (périodes) permettent aux historiens d'organiser l'ensemble de faits découpés à partir de leurs sources. Bardèche et Brasillach



divisent majoritairement chaque période de leur *Histoire du cinéma* par auteur, genre, cinématographie et école nationales. On trouve dans le chapitre consacré au « cinéma d'avant-guerre (1908-1914) » une section sur le cinéma italien (cinématographie nationale), les drames (genre), l'école comique française (école nationale) et Max Linder (auteur).

Bardèche et Brasillach divisent plus précisément leur discours en six périodes en utilisant différents critères. C'est l'avènement du Film d'Art (critère esthétique) qui sépare les deux premières périodes : « Les premiers pas du cinéma (1895-1908) » et « Le Cinéma d'avant-guerre (1908-1914) ». La Première Guerre mondiale (critère politique) met fin à la deuxième période et en justifie en elle-même une troisième, « le cinéma pendant la guerre (1914-1918) ». Pour Bardèche et Brasillach, la guerre a un énorme impact sur les industries cinématographiques des principaux pays producteurs (Bardèche et Brasillach 1935 : 105). Avec la fin de la guerre débute une quatrième période, soit la « Naissance du cinéma comme art (1919-1923) ». Cette période se termine au moment où le cinéma devient, aux yeux de Bardèche et Brasillach, un art original (critère esthétique et social) :

C'est entre 1918 et 1924 que s'est formé véritablement en Amérique, en Suède, en France, le cinéma que nous aimons. L'Amérique n'offre guère d'exemples, - sinon l'exemple éblouissant de Chaplin. Partout ailleurs, on a commencé de considérer le cinéma comme un art *original* : c'est la grande nouveauté [...]. Partout on s'intéresse à cet art nouveau-né. Des salles se fondent, et à Paris en particulier, *Les Ursulines*, et surtout le Vieux-Colombier où Jean Tedesco

succède à Jacques Copeau, et tente d'établir une sorte de répertoire. Des revues intelligentes, *Cinéa*, *Ciné pour tous*, luttent comme elles peuvent. Canudo, Louis Delluc, Galtier-Boissière, Moussinac essaient d'apprendre aux Français qu'il existe un cinéma. Dès 1919 *Le Crapouillot* publie des numéros spéciaux d'un grand intérêt. L'art de l'écran est entré dans le domaine commun des arts (Bardèche et Brasillach 1935 : 231)<sup>115</sup>.

Bardèche et Brasillach sont conscients du caractère arbitraire du choix de l'année 1924 comme date de l'avènement du cinéma en tant qu'art et ne cherchent pas d'ailleurs à justifier leur choix outre mesure : « les années qui ont suivi la guerre [correspondent à des] années de formation qu'on peut, assez arbitrairement d'ailleurs, arrêter au début de 1924 ou à la fin de 1923 » (Bardèche et Brasillach 1935 : 159). Durant la cinquième période, « L'âge classique du cinéma muet (1923-1929) », le cinéma connaît « une sorte de paix relative, pendant laquelle il n'inventera presque plus rien, mais pourra produire des œuvres intéressantes » (Bardèche et Brasillach 1935 : 235). Il s'agit de l'apogée de l'art cinématographique. Puis, finalement, c'est le déclin lors de l'avènement du parlant qui marque le début de la sixième et dernière période (critère esthétique et technologique), « Le cinéma parlant (1929-1935) ». Les films sonores produits au tournant des années 1930 sont considérés par Bardèche et Brasillach comme un recul comparativement au cinéma muet des années 1920.

---

<sup>115</sup> Le mot en italique se trouve dans le texte original.

L'articulation de l'histoire des différentes cinématographies nationales autour d'une seule périodisation n'est pas sans poser quelques problèmes. Bardèche et Brasillach sont conscients de leur incapacité de conceptualiser une périodisation unique pour l'ensemble des cinématographies qu'ils abordent. Les grandes divisions de leur ouvrage (6 périodes) ne permettent pas de rendre compte adéquatement, par exemple, de l'évolution de la cinématographie italienne :

En réalité, c'est vers 1923 qu'il faut placer l'agonie de l'industrie cinématographique italienne. De l'industrie, et non de l'art. Le cinéma italien, en tant qu'art, n'existait pas encore. Il faudrait attendre la reconstruction définitive du fascisme pour trouver des films intéressants : ce ne serait pas avant l'invention du parlant. Tel qu'il a été de son origine à 1923, le cinéma italien est une monstruosité : on voit à travers lui, comme à travers un verre grossissant, tous les défauts qui ont menacé le cinéma en Europe et en Amérique, et le menacent encore (Bardèche et Brasillach 1935 : 208).

Ces difficultés d'harmonisation de l'évolution de la cinématographie italienne avec la périodisation générale de Bardèche et Brasillach expliqueraient pourquoi, en partie du moins, les deux historiens excluent le cinéma italien des deux dernières périodes de leur *Histoire du cinéma*. En effet, ils omettent complètement le cinéma italien de « l'âge classique du cinéma muet (1923-1929) » (chapitre 5) et durant la période dite du « cinéma parlant (1929-1935) » (chapitre 6).

La fin de la Première Guerre mondiale pose également problème pour Bardèche et Brasillach, puisqu'elle ne marquerait pas selon eux une transformation importante dans la cinématographie française. Cette césure politique ne justifierait donc pas l'avènement d'une nouvelle période pour le cinéma français :

Lorsque vint l'armistice, une nouvelle période de l'histoire du cinéma était terminée. Pour la France, à vrai dire, rien n'avait changé, et on avait continué à exploiter, avec peut-être moins de force, les thèmes chers à l'avant-guerre (Bardèche et Brasillach 1935 : 155).

Ainsi donc, pour les deux auteurs, le cinéma français ne fut pas affecté par le changement de structure politique des régimes qui se sont succédé après la Première Guerre mondiale, contrairement aux cinématographies des autres principaux pays producteurs, comme la Russie notamment. En effet, Bardèche et Brasillach montrent de manière plus ou moins convaincante que le cinéma russe se divise en deux entités distinctes après la fin de la Première Guerre mondiale : le cinéma des immigrés russes en France et le cinéma soviétique en U.R.S.S. (Bardèche et Brasillach 1935 : 179). L'hypothèse derrière cette position est la suivante : « la Russie de France formerait un tout » dans la mesure où « organisateurs, metteurs en scène, acteurs, producteurs, parfois capitaux étaient russes » (Bardèche et Brasillach 1935 : 180). Si cette hypothèse a le mérite d'être clairement énoncée, on peut douter de sa validité dans la mesure où l'ancrage du cinéma des immigrés russes dans une économie et une

culture autre (celle de la France) oblitère la singularité nationale de ce cinéma présumée par Bardèche et Brasillach. Les deux auteurs laissent en plan tout un jeu d'influences réciproques entre la société française et le cinéma de ces immigrés.

## **5.6 L'invention du Cinématographe et l'avènement du cinéma classique comme finalités**

Les auteurs de l'histoire technologique structurent leur discours en classant par ordre d'apparition historique les inventions qu'ils ont retenues pour leur caractère novateur, tout en prenant soin de souligner les « premières fois ». À l'instar de l'histoire méthodique, l'histoire technologique du cinéma se perd dans des études d'origines et confond un lien causal avec une explication. Les découvertes sont considérées comme autant d'étapes nécessaires à l'avènement du Cinématographe Lumière, appareil consacré essentiellement par son succès commercial. Dès la première page, Coissac annonce à son lecteur qu'il adoptera cette structure pour son ouvrage *Histoire du cinématographe* :

Nous verrons, en effet, au cours de cette étude que les physiciens recherchèrent de tout temps la réalisation de la projection animée, ou tout au moins parurent en pressentir la possibilité : cela nous explique comment, des premiers appareils basés sur la perception visuelle, on est arrivé par

des étapes nombreuses au merveilleux instrument [le Cinématographe Lumière] dont s'enorgueillit la science actuelle (Coissac 1925 : 1).

Coissac le répète quelques pages plus loin dans son ouvrage :

Ce sont toutes ces étapes que nous allons retrouver avec les pionniers de la projection animée et nous verrons comment chaque découverte en photographie leur facilitait un nouveau bond vers la réalisation du cinématographe (Coissac 1925 : 71).

Les historiens établissent un système de relations entre les différentes innovations dans le domaine de la projection lumineuse, de la synthèse du mouvement, de la photographie et de la chronophotographie. On situe l'invention des frères Lumière dans la lignée des jouets optiques (thaumatrope, zootrope, phénakistiscope, etc.), du divertissement populaire (fantasmagorie, théâtre optique) et des outils scientifiques (chronophotographie) et pédagogiques (lanterne magique).

La persistance rétinienne et l'illusion du mouvement permettent aux historiens de tisser des liens entre les jouets optiques et le Cinématographe, alors que ce sont les efforts dédiés à la projection (1) de la synthèse du mouvement (2) capté sur support photographique (3) qui lient l'appareil des frères Lumière à la lanterne magique (1), la chronophotographie (2) et la photographie (3). Cette histoire technologique se construit donc, de manière téléologique, à partir du présent des historiens en remontant dans le passé et en

traçant une chaîne évolutionniste d'événements et de personnages exceptionnels.

Les auteurs d'histoires esthétiques en France considèrent le « cinéma » comme une unité idéale. Selon cette conception idéaliste, la majorité des événements dégagés par les historiens constitue une étape qui permet d'atteindre ce cinéma que l'on désigne comme « classique ». Les historiens organisent les faits qu'ils ont rassemblés selon une trajectoire temporelle linéaire et en favorisant les explications fondées sur une relation de consécution-conséquence, soit sous des formes où les déterminations sont essentiellement univoques et directes. Les explications formulées par Georges Charensol de l'essor de l'industrie cinématographique américaine durant la deuxième moitié des années 1910 en sont un bel exemple :

[L]a guerre ayant interrompu l'arrivée des films français qui alimentaient jusqu'alors un grand nombre d'écrans, les petits studios de la Californie se trouvèrent contraints de faire face à des demandes considérables. Dès lors, une prodigieuse activité ne cessa de régner à Hollywood, le faubourg de Los Angeles où peu à peu vinrent se grouper tous les studios (Charensol 1935 : 36).

Ainsi, selon Charensol, la Première Guerre mondiale influence directement l'industrie cinématographique américaine et serait la principale (sinon l'unique) raison de sa croissance. Bardèche et Brasillach organisent également les faits historiques selon des relations de consécution-conséquence.

Au sujet de l'influence de Max Linder sur Charlie Chaplin, les deux auteurs écrivent :

Quelles que soient les limites de l'œuvre comique de Max Linder, elle n'en reste pas moins singulièrement importante. Sans elle, nous n'aurions pas aimé le comique de Buster Keaton, d'Harold Lloyd, et même de Chaplin. Il leur a appris beaucoup (Bardèche et Brasillach 1935 : 178-179).

L'œuvre de Max Linder explique l'émergence de celle de Keaton, Lloyd et de Chaplin, puisqu'elle les précède. Elle permet également d'éduquer en quelque sorte le goût du public : « Sans elle, nous n'aurions pas aimé le comique de Buster Keaton, d'Harold Lloyd, et même de Chaplin ». Autrement dit, elle prépare le public à un autre type de comique. On trouve une conception similaire chez Moussinac pour qui l'œuvre de Thomas Ince prépare le public à celle de Griffith : « Thos. Ince nous a préparés à Griffith » (Moussinac 1925 [1967] : 84). Ainsi donc, non seulement Linder serait une inspiration pour Keaton, Lloyd et Chaplin (ou Ince pour Griffith), mais il permet au public d'apprécier l'œuvre de ces derniers. On retrouve ainsi la notion d'éducation du public développée plus avant par Bardèche et Brasillach et à laquelle participent les instances légitimatrices que sont les revues spécialisées, les salles de répertoires et les histoires esthétiques du cinéma (voir section 5.2) et qui permettent du même souffle de condamner le cinéma commercial dépourvu d'intérêt artistique.



Pour les premiers auteurs d'histoire esthétique, le cinéma progresse par à-coups vers son âge classique. Les réalisateurs expérimentent avec les matières de l'expression du cinéma afin de lui trouver un langage qui lui est propre. Bardèche et Brasillach considèrent ainsi les utilisations de surimpressions – pour traduire en images le mécanisme de la pensée (hypothèse, souvenir, etc.) – comme une étape nécessaire à l'avènement du cinéma en tant qu'art, et ce, même si parfois le résultat n'est pas satisfaisant à leurs yeux et que le cinéma commercial devait plus tard en abuser (Bardèche et Brasillach 1935 : 170).

Les historiens envisagent l'avènement du cinéma en tant qu'art comme un processus cumulatif. Les réalisateurs sont toujours en quelque sorte influencés par leurs prédécesseurs. Le travail de l'historien du cinéma se confond alors à la mise au jour d'un réseau d'influences entre les différents auteurs. Pour Bardèche et Brasillach, le film *Le Brasier ardent* (1923) d'Ivan Mosjoukine est un film extraordinaire et d'une immense richesse, puisqu'il résume et peaufine toute une série de recherches esthétiques faites précédemment pour Louis Delluc, Loïe Fuller, Robert Wiene et Alexandre Volkov (Bardèche et Brasillach 1935 : 182). Ce réseau d'influences est constitué essentiellement de réalisateurs ayant libéré le cinéma de la simple reproduction mécanique en manipulant notamment l'image avec des trucages ou différentes figures de montage. Qu'on en juge par ce résumé par Bardèche et

Brasillach de l'évolution du langage du cinéma jusqu'à l'âge classique du cinéma :

Méliès avait tout découvert, ou presque, de son alphabet primitif. Dès 1908 Griffith avait mis au point l'usage du gros plan, en 1913 la mobilité de l'appareil était un fait acquis, en 1915 le flou était utilisé pour la femme au berceau, leitmotiv d'*Intolérance*. Le public cesserait de se fâcher et de croire à une mauvaise photographie lorsqu'on lui présenterait des images en flou, comme il le fit pour *Jocelyn* et pour *Eldorado*. En 1919, on vit un personnage microscopique s'agiter au pied d'une porte immense dans un film de Bryant Washburn, qui est considéré comme le premier à avoir utilisé d'une manière systématique la disproportion. *Cauchemars et superstitions* de Douglas Fairbanks mettait au point la déformation, en même temps que les films suédois. On sait la vogue qu'obtint alors la surimpression. Enfin, Jules Romains préconisait le montage court, qui sera utilisé par Charles Ray dans *Premier Amour* et par Abel Gance dans *La Roue*. Une fois toutes ces conquêtes assimilées et après la leçon de simplicité de *L'Opinion Publique*, il ne restait plus qu'à les dépasser, et à donner des modèles d'un art sobre et complexe (Bardèche et Brasillach 1935 : 235).

Le gros plan, le flou, la disproportion (personnage microscopique), la déformation, la surimpression et le montage court sont autant de procédés dont la « découverte », aux yeux des deux historiens français, est essentielle pour constituer le langage du cinéma.

Ces « découvertes » sont par ailleurs le fruit des efforts d'auteurs et non pas de grands studios soumis à un carcan économique strict :

Aussi les progrès du cinéma se firent-ils en dehors de la *Paramount* comme ils s'étaient faits jadis en dehors de la

*General Film*. Ils furent presque tous l'œuvre de Griffith, auquel un film retentissant venait de donner au début de 1914 gloire et fortune (Bardèche et Brasillach 1935 : 111).

Ce sont les artistes et non les hommes d'affaires qui possèdent la sensibilité nécessaire pour découvrir les éléments du langage cinématographique. Bardèche et Brasillach ne cherchent pas simplement à exclure les aspects économiques de leur discours, mais plutôt à les condamner. En effet, les intérêts financiers représentent pour eux l'un des principaux freins à l'expression cinématographique. Au sujet du cinéma français produit entre 1919 et 1923, Bardèche et Brasillach affirment : « [Les artisans du cinéma] travaillaient dans un monde d'industriels hostiles, acharnés à maintenir le cinéma français dans la plus parfaite imbécillité » (Bardèche et Brasillach 1935 : 160). Ou encore, toujours au sujet du cinéma français, mais produit entre 1924 et 1929 cette fois : « Le plus triste est d'avoir vu pendant ces années-là certains réalisateurs abandonner leurs efforts primitifs, et ne plus travailler que pour les commerçants » (Bardèche et Brasillach 1935 : 237).

Les intérêts commerciaux de l'industrie cinématographique empêchent toute recherche au niveau du langage cinématographique. Se soumettre « au goût du public, [...] au goût le plus bas et le plus ridicule » (Bardèche et Brasillach 1935 : 236) signifie de ne plus faire progresser l'art cinématographique. Lorsque soumis à la dictature des hommes d'affaires, les acteurs et les metteurs en scène perdent toute inventivité et ne travaillent que

pour l'argent : « Le malheur est que Mosjoukine abandonna bientôt ses recherches pour des films beaucoup plus commerciaux, où il ne devait plus conserver que d'adroites qualités d'acteur » (Bardèche et Brasillach 1935 : 182).

## **5.7 Le système de renvoi aux sources utilisées**

En ce qui concerne finalement le renvoi aux sources utilisées, qu'il s'agisse de sources primaires ou des travaux d'autres historiens, la démarche des premiers historiens français du cinéma oscille entre celle de l'histoire romantique et l'histoire méthodique. Pour Maurice Bardèche et Robert Brasillach, l'autorité de leur propos tient presque toujours, comme ce fut le cas pour les historiens romantiques, au contact personnel qu'ils ont établi avec les sources utilisées, que ce soit leurs souvenirs ou les quotidiens et les revues spécialisées qu'ils ont consultés. Ils donnent parfois quelques informations dans le corps de leur texte sur la provenance des propos des auteurs ou des artisans du cinéma qu'ils citent. Au mieux, Bardèche et Brasillach mentionnent le nom de l'auteur et le journal ou la revue dans lequel ses propos sont parus – comme le commentaire de René Kerdyk dans *Le Crapouillot* au sujet de René Clair par exemple (Bardèche et Brasillach 1935 : 183). Parfois, les deux auteurs citent sans donner aucune information. On ne sait rien, par exemple, sur le critique (ni

même où furent publiés ses propos) ayant assisté à la représentation en France du film italien *Le Survivant*, une représentation à laquelle l'ambassadeur d'Italie fut également présent selon les dires des deux historiens français (Bardèche et Brasillach 1935 : 109). Bardèche et Brasillach ne discutent toutefois jamais des travaux des autres historiens. Leur *Histoire du cinéma* ne contient pas, par ailleurs, de bibliographie.

À l'image des historiens méthodiques, G.-Michel Coissac renvoie aux sources qu'il utilise et aux travaux d'autres historiens dans son *Histoire du Cinématographe*. Les citations de brevets (nombreuses dans les deux premières parties du livre consacrées à l'histoire technologique)<sup>116</sup> et la reproduction de la correspondance de Louis Lumière, Léon Gaumont, Georges Demenÿ et Raoul Grimoin-Sanson permettent de témoigner de la réalité décrite par Coissac. Les références aux travaux d'autres historiens et auteurs de discours à tendance historique garantissent en quelque sorte la validité du système interprétatif proposé par Coissac. Dans le troisième chapitre consacré à la synthèse du mouvement, Coissac se réfère notamment aux travaux de Georges Potonniée parus dans le *Bulletin de la Société française de photographie* en 1920 pour insister sur l'importance des études sur la synthèse du mouvement de Jules Duboscq dans la substitution en 1851 des dessins par des images photographiques (Coissac 1925 : 58-59).

---

<sup>116</sup> Coissac réfère à au moins 42 brevets et certificats d'addition dans les deux premières parties de son livre.

Coissac situe par ailleurs son discours dans un ensemble plus vaste de connaissances en critiquant certains travaux antérieurs. Coissac affiche notamment ses réserves aux conclusions de Georges Kimpflin sur les travaux de Joseph Plateau (Coissac 1925 : 49-50)<sup>117</sup>, dément une affirmation d'Edmond Benoît-Lévy au sujet de Georges Demenÿ (Coissac 1925 : 127)<sup>118</sup> et doute des propos d'un journaliste allemand sur l'importance de Max Skladanowky pour l'invention du cinéma (Coissac 1925 : 148)<sup>119</sup>. Les références aux travaux des autres historiens ne deviennent plus dans ce cas de simples renvois, mais une occasion de discuter de leurs positions face à l'invention du cinématographe.

---

<sup>117</sup> Selon Georges Kimpflin, Joseph Plateau doit être considéré comme le grand-père du cinématographe, puisqu'il aurait écrit un mémoire en 1829 dans lequel on trouverait le principe à la base du cinématographe. Kimpflin serait arrivé à cette conclusion à la fin d'un article publié dans *La Journée industrielle* le mercredi 19 avril 1922.

<sup>118</sup> Dans un article paru dans *Phono-Ciné-Gazette* et signé du pseudonyme de Francis Mair, Edmond Benoît-Lévy aurait affirmé que Georges Demenÿ était théoriquement en mesure, dès 1891, de produire la synthèse du mouvement au moyen des mêmes appareils qu'il utilisait pour en faire l'analyse.

<sup>119</sup> Un article consacrant Max Skladanowsky en tant qu'inventeur du cinéma aurait été publié dans le journal allemand *Der Komet* durant l'année 1907 – peut-être Coissac fait-il référence ici à l'éloge des Skladanowsky dans l'article « Historisches über die Kinematographie ii », paru dans *Der Komet*, no 24, 15 décembre 1906, p. 5-6 (mentionné dans Kessler et Lenk 2011 : 40). Pour Coissac, l'auteur de cet article n'avance pas de preuve suffisamment convaincante pour affirmer, hors de tout doute, que Max Skladanowky inventa un appareil cinématographique utilisable. Les doutes de Coissac au sujet de la véracité de cet article trahissent le nationalisme qui sous-tend l'écriture de son *Histoire du Cinématographe*.

## Chapitre 6. Le moment Sadoul : 1946

L'année 1946 représente à mes yeux un point de rupture pour l'historiographie française du cinéma, et ce, pour deux principales raisons. Il s'agit d'abord de l'année de parution du premier tome de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul. Comme je le démontre dans ce chapitre, cet ouvrage se distingue des discours historiques antérieurs au niveau notamment de l'articulation des aspects technologique et économique de l'objet historique cinéma. L'économie y apparaît comme le soubassement de l'avènement du cinéma.

Il serait possible de reculer l'avènement de ce « moment » Sadoul à l'année 1945. En effet, François Albera remarque à juste titre que Sadoul publie durant l'année 1945 certains textes dans les revues *La Pensée*, *Cinéma* et *Labyrinthe* dont le contenu sera repris dans les deux premiers tomes de son *Histoire générale du cinéma* (Albera 2011 : 57-66). Je considère toutefois ces articles comme des entités beaucoup plus atomisées que les livres de Sadoul, qui ont connu une plus large diffusion et qui sont, pour l'historien

d'aujourd'hui, plus facilement repérables et, d'ordinaire, plus marquants pour la mémoire collective que les articles de revue.

L'année 1946 marque également la parution du premier article en langue anglaise de Sadoul dans la revue *Hollywood Quarterly*. Intitulé « Early Film Production in England: The Origin of Montage, Close-Ups, and Chase Sequence », cet article résulte de la traduction d'un texte paru dans la revue *Cinéma* en 1945 et dont l'ensemble du contenu fut repris dans le chapitre intitulé « L'école de Brighton » du tome 2 de l'*Histoire générale du cinéma* (1947a).

Theodore Huff, professeur assistant de cinéma (*assistant professor of Motion pictures*) à la New York University au moment de la publication de cet article, répliquera à l'article de Sadoul l'année suivante par un texte intitulé « Sadoul and Film Research » publié dans *Hollywood Quarterly* (1947), créant ainsi l'un des premiers (sinon le premier) débats internationaux en histoire du cinéma. La réponse de Huff à l'article de Sadoul, je pose l'hypothèse, influencera ce dernier dans sa relation avec les sources primaires. Sadoul entamera une réflexion sur la critique des sources qui culminera en 1964 avec son intervention à la table ronde sur l'historiographie du cinéma à la 25<sup>e</sup> Mostra de Venise.



L'objectif général de ce chapitre n'est pas de revenir sur les nombreuses critiques formulées envers Sadoul par les historiens du cinéma (de Jacques Deslandes à André Gaudreault). Il s'agira plutôt de montrer comment les discours historiques et méthodologiques de Sadoul (essentiellement le premier tome de son *Histoire générale du cinéma*) créent une rupture importante dans l'historiographie française du cinéma.

## **6.1 La recherche historique sur le cinéma s'organise en France**

Le processus de légitimation du cinéma en tant qu'art atteint un nouveau sommet en France durant la deuxième moitié des années 1930 avec l'introduction du cinéma dans *L'Encyclopédie française* dirigée par l'historien de renom Lucien Febvre. La place du cinéma dans les tomes XVI et XVII intitulés *Arts et littératures dans la société contemporaine*, dirigés par Pierre Abraham et parus respectivement en décembre 1935 et janvier 1936, accorde une légitimité indiscutable au cinéma en tant qu'art pour les intellectuels. Dans un long préambule à la section dédiée au cinéma du chapitre intitulé « Les besoins collectifs et le spectacle » (tome XVI), le critique musical et de cinéma Émile Vuillermoz règle son compte à quiconque croit au milieu des années 1930 que le cinéma n'est qu'un appareil d'enregistrement automatique :

Il est nécessaire de poser nettement, au début de cet article, pour la résoudre sans retard, l'objection de principe que l'on oppose souvent au langage cinématographique : on déclare que le cinéma est un appareil enregistreur qui, par son automatisme même, se trouve exclu du domaine des arts. La copie servile du réel ne saurait constituer une création artistique, puisque l'élément essentiel de l'art est une transposition de la réalité, filtrée et transmuée par un tempérament humain. Admettre un tel postulat, c'est dépouiller le cinéma des plus précieuses de ses prérogatives et le rendre incapable de remplir sa mission sociale. L'appareil de prise de vues joue, dans la création cinématographique, le même rôle que le pinceau, la palette, l'ébauchoir, le ciseau ou le clavier d'un instrument de musique dans les autres mondanités de l'art. La caméra est un outil de travail qui ne dispense pas de l'effort créateur. Le goût, la volonté, l'inspiration, la virtuosité et le tempérament personnels se manifestent au moment du choix du sujet, de son découpage, de son adaptation plus ou moins habile à la technique de l'écran, de la composition des décors et des costumes, de la discipline imposée aux acteurs et enfin du montage, c'est-à-dire à la minute réellement créatrice où il faut, avec des milliers de petits thèmes plastiques inertes, créer un rythme vivant et composer une symphonie visuelle. Le même objet, photographié par dix metteurs en scène successifs, prend dix aspects différents. Toutes les conditions de la création artistique se trouvent réunies dans ces opérations diverses qui mettent en œuvre les mêmes facultés de transposition que le dessin, le modelage, l'architecture et surtout la musique. C'est, en effet, de la technique musicale que se rapproche le plus la technique cinématographique. L'une et l'autre vivent de rythmes et de développements. Le cinéma écrit des mélodies visuelles dont la courbe et la cadence obéissent aux mêmes lois que les phrases d'un compositeur. On n'a pas le droit d'exclure le cinéma de l'art puisqu'il respecte sa définition classique : la nature vue à travers un tempérament. La commercialisation excessive de nos films actuels et la médiocrité trop fréquente de leurs scénarios ne doivent pas faire oublier ces vérités essentielles. Si pratiquement le cinéma s'écarte souvent du domaine des arts, il ne serait pas équitable de

déclasser par principe, sous prétexte qu'il a été mal utilisé, un mode d'expression d'une valeur artistique indéniable (Vuillermoz 1935 : 16'78-3).

Quelques mois plus tard, soit en 1936, Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry et Paul Auguste Harlé créent la Cinémathèque française. Les fondateurs de cette cinémathèque se donnent pour mission de conserver et de diffuser des films de répertoire<sup>120</sup>. Sa création témoigne concrètement d'un désir de sauvegarde d'un patrimoine cinématographique présentant un intérêt artistique, à l'instar de la peinture et la sculpture.

En 1943, la Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française est officialisée par l'initiative d'Henri Langlois<sup>121</sup>. Cette commission a pour objectif principal de recueillir le témoignage des survivants du cinéma antérieur à 1914 et d'enrichir le patrimoine de la Cinémathèque française en collectant des archives non filmiques comme des photos, des lettres personnelles, des revues, etc. (Bastide 2004 : 113). Sadoul fut le principal bénéficiaire de cette commission à laquelle il contribua, comme le décrit Bernard Bastide :

Georges Sadoul pèse de tout son poids pour que les réunions privilégient la période foraine, sur laquelle porte précisément le volume de son histoire du cinéma alors en

---

<sup>120</sup> Voir les travaux de Christophe Gauthier (1999) sur les ciné-clubs et les salles spécialisées à Paris durant les années 1920 pour plus de détail sur le contexte culturel dans lequel émergea la prise de conscience de l'importance du patrimoine cinématographique français.

<sup>121</sup> Voir Bastide (2004), Mannoni (2006) et, plus récemment, le mémoire de maîtrise de Lénéïg Le Faou (2011) pour plus de détail sur la Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française.

préparation. Afin de continuer sa collaboration avec l'histoire, sans pour autant se laisser coloniser, la commission lui accordera, en 1948, une réunion mensuelle consacrée aux questions qui lui sont indispensables pour la suite de ses prochains volumes (Bastide 2004 : 116).

Les retranscriptions de la Commission conservées dans les collections de la Cinémathèque française furent mises à la disposition des chercheurs à la Bibliothèque du film.

## **6.2 Le Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique**

Des historiens du cinéma et des spécialistes des cinémathèques se rencontrèrent durant deux jours (les 25 et 26 octobre) avant l'ouverture du Congrès annuel de la FIAF à Amsterdam en 1952 en vue de la fondation d'un « Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique »<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> La date et l'endroit de création de ces bureaux semblent avoir été incertains jusqu'à tout récemment. Selon Lotte Eisner, ces bureaux furent créés en 1953 lors du Congrès annuel de la FIAF à Amsterdam : « [L]ors du Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film qui s'est tenu cette année [1953] à Amsterdam, un Bureau International de la Recherche Historique a été fondé au sein de cette Fédération » (Eisner 1953 : 38). Selon Georges Sadoul, les bureaux de recherche créés par les cinémathèques ont été regroupés en 1957 dans le B.I.R.H.C. : « Les cinémathèques ont organisé des bureaux de recherche (groupés depuis 1957 dans le Bureau international de Recherches historiques cinématographiques, B.I.R.H.C.) » (Sadoul 1961b : 1175). Raymond Borde date la création de ce bureau à l'année 1952 (Borde 1988 : 52). Plus récemment, Laurent Mannoni, sans le dire explicitement, laisse entendre que ces bureaux furent créés en 1952 lorsqu'il énumère différents événements qui eurent lieu à la Cinémathèque française entre 1951 et 1953 : « In 1951 a retrospective paid homage to Robert Flaherty, while Langlois worked on a project for a film on Chagall which was never completed.

Selon le compte-rendu de cette rencontre, y participèrent notamment Henri Langlois (cofondateur de la cinémathèque française), Hans-Wilhelm Lavies (fondateur des archives allemandes du film, Deutsches Filmarchiv), Ernest Lindgren (conservateur à la National Film Archive d'Angleterre), Georges Sadoul (historien du cinéma), André Thirifays (cofondateur de la Cinémathèque Royale de Belgique), Lotte Eisner (historienne du cinéma) et Einar Lauritzen (directeur des archives suédoises du film, Filmhistoriska Samlingarna). L'objectif des rencontres de 1952 est de fonder une organisation internationale pour la recherche sur l'histoire du cinéma qui chapeautera des bureaux de la recherche historique dans chaque pays participant. Le BIRHC devait, de manière générale, faciliter la collaboration entre les historiens du cinéma et les archivistes<sup>123</sup>.

---

1952 saw a programme covering 'Images of World Cinema, 1895-1950'. A 'Bureau international de recherche sur l'histoire du cinéma' (International Research Committee on the History of Cinema), bringing together historians from all over the world, was also set up by the Cinémathèque, with Langlois, Eisner, Sadoul and the actress Musidora among its prime movers. In 1953 the Cinémathèque paid homage to Jean Epstein at the Cannes Festival and at the Musée du Cinéma; Marie Epstein, sister of Jean, was a member of Langlois' team at the time » (Mannoni 2006 : 275). Les recherches de Valérie Vignaux dans le fonds Georges-Sadoul déposé à la Cinémathèque française indiquent que Georges Sadoul fut, à partir de 1948, secrétaire général du Bureau international de recherches historiques cinématographiques créé par la Fédération internationale des archives du film (Vignaux 2009 : 252). Finalement, selon François Albera, le Bureau international de recherche sur l'histoire du cinéma (BIRHC) fut créé à l'occasion du congrès de la FIAF de 1958 à Paris consacré au cinéma des premiers temps et auquel participent notamment des historiens comme Lewis Jacobs, Jean Mitry, Georges Sadoul et Jerzy Toeplitz (Albera 2008 : 1443 et 2011 : 71).

<sup>123</sup> Il est difficile à l'heure actuelle d'effectuer des recherches sur le BIRHC dans la mesure où les archives de la FIAF, situées à Bruxelles, sont encore trop peu classées et cataloguées. Elles sont par conséquent difficilement accessibles aux chercheurs. L'administrateur délégué de la FIAF, Christophe Dupin, me confiait récemment lors d'un échange courriel : « [nous avons] un inventaire très basique des archives papier de la FIAF conservées au Secrétariat. Nos étudiants travaillent à son amélioration. Vous pourrez constater qu'il y a des périodes et événements sous-représentés (c'est hélas le cas pour les congrès des années 70...) » (Correspondance

Ces bureaux agissent de concert avec les cinémathèques afin d'assembler des documents et de collecter des informations pour les historiens :

Le Bureau International de la Recherche Historique [...], écrit Lotte Eisner l'année suivante dans *Positif*, se mettra à la disposition de toute personne désirant effectuer des recherches sérieuses et fondées (Eisner 1953 : 38).

On veut rapprocher les historiens du cinéma des cinémathèques et établir des collaborations internationales. Henri Langlois déplore d'ailleurs que beaucoup d'associations d'historiens du cinéma soient indépendantes des cinémathèques.

Le premier Congrès du Bureau international de la recherche historique cinématographique se déroule à Paris en octobre 1957 lors du Congrès annuel de la FIAF. Selon le compte rendu de ce premier Congrès<sup>124</sup>, on y officialise le rôle et les objectifs du BIRHC :

[L]e B.I.R.H.C. est un bureau de liaison entre les différentes Commissions Nationales, entre les Archives et les Historiens. Plus particulièrement, c'est un organe chargé, au sein de la FIAF, de coordonner, d'encourager et de faciliter la Recherche Historique Cinématographique, permettant l'accès aux sources conservées dans les Archives, et la sauvegarde des sources restant à collectionner avec l'aide des Historiens. Il a également

---

courriel avec Christophe Dupin, Administrateur délégué de la FIAF – courriel du 25 octobre 2012). Pour plus de détails sur les étapes nécessaires pour sauvegarder, protéger et rendre accessibles les archives de la FIAF aux chercheurs, voir Dimitriu 2010 et Voicu 2010. Robert Daudelin a bien résumé la situation récemment : « [L]'histoire de la FIAF, et par extension l'histoire du mouvement des archives du film reste à faire » (Daudelin 2010 : 2).

<sup>124</sup> Je remercie Christophe Dupin, Administrateur délégué de la FIAF, de m'avoir fait parvenir ce document.

pour objet d'aider à la publication et à la coordination des travaux de la Recherche Historique Cinématographique entrepris par ses membres et d'organiser des rencontres et des colloques entre ses membres et des tiers ([anonyme] 1957 : 10).

Le BIRHC se compose de conservateurs d'archives, d'historiens, de commissions nationales de recherche historique cinématographique, de cinémathèques et de musées du cinéma travaillant en liaison avec elles (([anonyme] 1957 : 11). Cinq commissions permanentes sont créées : 1) histoire économique du cinéma, 2) histoire technique du cinéma, 3) enseignement de l'histoire du cinéma, 4) microfilms et 4) publications ([anonyme] 1957 : 13).

Georges Sadoul saisit l'opportunité que représente ce premier congrès pour suggérer aux cinémathèques de faire un travail critique sur la longueur de leurs copies (Borde 1988 : 38) et d'établir un programme pour microfilmer les revues ou les publications corporatives (Vignaux 2009 : 260-61). Sadoul décrira quelques années plus tard certains objectifs que s'étaient donnés les membres du Bureau dans son entrée « Cinémathèques et photothèques » de *L'histoire et ses méthodes*, ouvrage de référence pour les historiens « tout court » publié en 1961 sous la direction de Charles Samaran. Les responsables du bureau sont chargés notamment d'enregistrer le témoignage des hommes de cinéma (surtout ceux ayant officié au tournant du 20<sup>e</sup> siècle), de recueillir des documents

d'époque, d'établir des filmographies précises, des catalogues et des analyses filmiques (Sadoul 1961b : 1175).

### 6.3 Un contrepois idéologique

La diffusion de l'historiographie française du cinéma s'internationalise à partir de la parution de l'ouvrage *Histoire du cinéma* (1935) de Bardèche et Brasillach. Samuel Putnam, traducteur polyglotte, en signe un compte-rendu élogieux dans la revue américaine *Books Abroad* (maintenant *World Literature Today*). Putman parle d'une « exhaustive study of the cinema from its first toddling steps in 1895 to the present hour of the clock. [It is an] indispensable addition to the cinema library » (Putman 1936 : 425). Selon Putnam, l'une des caractéristiques essentielles de l'ouvrage est que les auteurs abordent tous les pays qui auraient contribué à l'avancement de l'art cinématographique : les États-Unis, la France, l'Allemagne, la Russie, l'Italie, la Suède, le Danemark, la Norvège, la Tchécoslovaquie (qui réunit les états actuels de la République tchèque et de la Slovaquie) et la Finlande (Putnam 1936 : 425).

Une version corrigée en langue anglaise de l'*Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach paraît aux États-Unis en 1938 sous le titre *The History of Motion Pictures*. La traduction et les corrections sont assurées par Iris Barry, conservatrice à la Film Library du Museum of Modern Art de New York depuis



1935. Selon un compte rendu anonyme publié en 1938 dans la revue *Journal of Educational Sociology*, cette nouvelle publication surpasse encore une fois les histoires du cinéma parues jusqu'à maintenant : « the best history of the motion picture yet to appear » ([anonyme] 1938 : 182). L'auteur souligne l'importance de la correction d'erreurs factuelles de la version française originale et l'élimination d'un certain préjugé qu'avaient Bardèche et Brasillach envers le cinéma américain.

*La grande histoire du cinéma* est toujours attendue toutefois, selon l'auteur de ce compte rendu, comme si le rêve d'un seul livre pouvant englober l'entièreté de l'histoire du cinéma était toujours envisageable à la fin des années 1930 : « Undoubtedly the great history of the motion picture is still to be written » ([anonyme] 1938 : 183). Malgré tout, l'ouvrage de Bardèche, Brasillach et de Barry sera très utile pour les cours d'appréciation filmique :

We are grateful for the present volume which will serve an important purpose in college courses in motion-picture appreciation in giving to students the background development of the film not only in America but throughout the world ([anonyme] 1938 : 183).

C'est dans ce contexte que Georges Sadoul entreprend son projet d'histoire générale du cinéma à la fin des années 1930 suite aux recommandations de Léon Moussinac<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Le plus ancien cahier de rédaction de Sadoul contenant des relevés d'entretiens, des notes de lectures, des plans des différents volumes de son *Histoire générale du cinéma* et des premiers

Sadoul commence son travail de critique de cinéma en 1934 lorsque Moussinac lui confie les rubriques « cinéma » des revues *Regards* et *l'Humanité*<sup>126</sup>. Sadoul collaborera plus tard à titre de critique à d'autres revues telles que *les Lettres françaises* et les *Cahiers du cinéma*.

Membre du Parti communiste français depuis 1927, Sadoul désire probablement, selon Christophe Gauthier (2007a : 459), offrir avec son projet d'histoire générale du cinéma un contrepoids idéologique à l'ouvrage de Bardèche et Brasillach qui connaît un certain succès international. En effet, *l'Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach, et particulièrement la seconde édition mise à jour par Brasillach seulement et publiée en 1943 sous la censure allemande, est imprégnée d'une idéologie antisémite, comme l'a bien démontré Alice Yaeger Kaplan dans son ouvrage *Reproductions of Banality: Literature and French Intellectual Life* (1986 : 142-160)<sup>127</sup>.

Les attaches institutionnelles de Sadoul sont nombreuses aux alentours de la parution du premier tome de son *Histoire générale du cinéma* intitulé *L'invention du cinéma 1832-1897* en 1946. Il enseigne l'histoire du cinéma à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques à partir de 1944, et ce,

---

jets de chapitres date de 1939 (C. Gauthier 2004 : 191). Ces cahiers (quatre au total) sont conservés à la BiFi sous la cote GS-A 37 (« Notes sur l'*Histoire générale du cinéma* »).

<sup>126</sup> Voir Durteste (2004) pour plus d'informations sur les premières années d'activités publiques de Georges Sadoul.

<sup>127</sup> Pour ne prendre qu'un exemple, l'opposition à l'avènement du son chez les deux auteurs français prend clairement sa source, à partir de 1943, dans un antisémitisme assumé lorsqu'ils avouent leur malaise à la possibilité d'entendre un accent juif incompréhensible au lieu d'un français proprement articulé (Kaplan 1986 : 148).

pendant 22 ans, et donne des cours à l'Institut de Filmologie entre 1948 et 1961<sup>128</sup>. Les premiers cours d'histoire du cinéma de Sadoul eurent des échos jusqu'aux États-Unis. Alix Bergman en fait mention dans un court texte intitulé « Sorbonne Inaugurates Course on History of Cinema » dans *The French Review*, une revue littéraire publiée depuis 1927 par l'*American Association of Teachers of French* dont les bureaux se trouvent à la Southern Illinois University :

For the first time, since the discovery of the cinema, the University of Paris has started a course on the history of motion pictures. This course, organized by the Cinémathèque Française (French Film Library) under the sponsorship of the Ministry of National Education, was officially inaugurated at a ceremony attended by government, educational and film personalities [...]. Mr. George [*sic*] Sadoul opened the course with a lecture on the pioneers of the Cinema, followed by the showing of Mr. Leenhardt' [*sic*]s film on its invention, and Mr. Lumière's first pictures (Bergman 1948 : 78).

En 1944, Sadoul est secrétaire général de la commission du Cinquantenaire dont l'objectif est de célébrer la première projection publique du Cinématographe Lumière. Il est secrétaire général de la Fédération française des ciné-clubs en 1945. L'année suivante, soit en 1946, il est membre du conseil d'administration de l'Association française de la critique de cinéma et

---

<sup>128</sup> Georges Sadoul, « L'enseignement supérieur de la culture cinématographique, ses problèmes, ses matières et ses perspectives. Bases de discussion proposées le 17 septembre 1966, lors des journées d'étude organisées à Sèvres par l'Association des professeurs pour la promotion de la culture cinématographique dans l'université », 15 pages manuscrites, p. 5, fonds Georges-Sadoul, Cinémathèque française, GSA211. Cité par Vignaux 2009 : 249.

secrétaire général adjoint de la Cinémathèque française.

## **6.4 Les Annales portent leur attention sur une histoire du cinéma**

La parution des premiers tomes de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul au lendemain de la Seconde Guerre mondiale est un événement important en soi dans l'historiographie française du cinéma pour les nombreuses réactions qu'elle suscite. Le sociologue Georges Friedmann consacre au premier tome intitulé *L'invention du cinéma 1832-1897* un compte rendu de trois pages dans les *Annales. Histoire, sciences sociales* (1946). Il n'est peut-être pas anodin que Georges Friedmann écrive ce compte rendu. Proche du Parti communiste français et intellectuel marxiste, ses travaux portent majoritairement sur les relations entre l'homme et la machine dans les sociétés industrielles.

Il s'agit de la première fois que la prestigieuse revue française d'histoire ouvre ses pages à une histoire du cinéma. L'ouvrage de Sadoul se distingue des autres travaux historiques français sur le cinéma puisqu'« aucun [d'entre eux] ne témoigne d'un effort comparable d'information et de synthèse » (Friedmann 1946 : 275). Friedmann admire particulièrement le travail de recherche de Sadoul en ce qui concerne la diffusion des techniques – « l'effet des bobines

Eastman-Kodak, dont l'arrivée en France, en 1887, permit à Marey de réaliser son "chronophotographe à pellicule" » (Friedmann 1946 : 276) –, l'apparition et le développement de nouvelles professions (celles nées de la photographie commerciale par exemple) et les réactions de contemporains relevées dans l'immédiat à partir de lettres ou d'articles.

Si Friedmann est enthousiaste face à la mise en relation par Sadoul des forces économiques avec le niveau de connaissances scientifiques et techniques, le sociologue français aurait aimé avoir davantage d'explications sur les raisons pour lesquelles la technique, la société, la science, l'économie et les besoins sociaux sont parvenus au point de développement ayant permis l'avènement du cinéma (Friedmann 1946 : 277). La position de Friedmann face à l'ouvrage de Sadoul est malgré tout favorable : « C'est dire les mérites du travail de M. G. Sadoul et la précieuse contribution qu'il apporte à l'histoire, telle que nous la comprenons ici » (Friedmann 1946 : 277).

L'historien et critique d'art Pierre Francastel signe en 1949 un compte rendu des deux premiers tomes de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul dans *L'Année sociologique*, revue fondée par Émile Durkheim en 1898 et qui est l'une des principales revues scientifiques consacrées aux sciences sociales. Ce qui intéresse particulièrement Francastel dans ces deux premiers tomes est la démonstration faite par Sadoul du passage du cinéma du statut de technique à celui de moyen d'expression. Francastel compare l'utilisation des images

animées par Marey et Muybridge (un instrument de mesure scientifique) et par les frères Lumière (un appareil de reproduction de la nature) à celle de la radio :

[L]a Radio n'est pas un art et elle n'est pas sur la voie de le devenir, parce qu'elle se borne à diffuser des textes [...]. Le seul cinéma a donc eu la chance de trouver des artistes [dont Méliès] capables de transformer en langage une technique (Francastel 1949 : 879).

Les travaux historiques de Sadoul obtiennent par ailleurs une certaine reconnaissance dans le monde anglo-saxon. L'historienne britannique du cinéma Rachel Low publie en 1946 un court compte rendu du premier tome de l'*Histoire du cinéma* de Sadoul dans la revue *Sight & Sound*, l'organe officiel du British Film Institute.

## **6.5 Les relations complexes entre les forces socio-économiques et les connaissances scientifiques et techniques dans l'avènement du cinéma**

Les convictions marxistes de Sadoul influencent non seulement sa démarche au niveau de la recherche de documents (il se serait en effet interdit tout rapport avec la Reichfilmarchiv de Berlin durant la Seconde Guerre mondiale – Sadoul 1946a : 2), mais elles orientent également la manière dont il

appréhende le cinéma en tant qu'objet historique. Le marxisme de Sadoul se traduit dans la reconnaissance de la domination des forces économiques dans le monde industriel occidental. Sadoul se réfère notamment aux travaux de l'économiste allemand Gerhart von Schulze-Gaevernitz, et plus particulièrement à son ouvrage *La Grande industrie, son rôle économique et social* (1896)<sup>129</sup>, pour appuyer cette position. Pour Sadoul, le passage suivant de l'ouvrage de Schulze-Gaevernitz résume bien la primauté des forces économiques sur les forces technologiques dans l'évolution de la société (Sadoul 1946a : 41) :

Ce ne sont pas des raisons techniques qui produisent l'évolution économique à la fin du siècle dernier. Ce fut bien plutôt un concours d'une série de circonstances économiques qui conduisirent au progrès technique. Des inventions faites depuis longtemps, ou du moins à moitié réalisées, mais jusque-là sans effet économique, furent alors seulement appliquées à l'industrie moderne (von Schulze-Gaevernitz 1896 : 34).

La visée générale de Sadoul est donc de replacer le cinéma dans son contexte socio-économique. En ce qui concerne l'avènement du cinématographe, sa démarche se distingue ainsi de celle de ces prédécesseurs dans la mesure où il articule l'aspect technologique avec d'autres paliers, dont

---

<sup>129</sup> Gerhart von Schulze-Gaevernitz était professeur d'économie à l'Université de Fribourg en Allemagne. *La Grande industrie, son rôle économique et social* est paru en 1892 en version originale allemande et en 1896 pour la version traduite en langue française. Schulze-Gaevernitz s'intéresse principalement dans cet ouvrage à l'évolution des liens entre le développement technologique et le bien-être de la classe ouvrière de l'industrie du coton britannique et allemande durant le 19<sup>e</sup> siècle.

notamment les dimensions économiques et sociales. Le fait que le premier tome de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul soit listé dans la section « Recent Publications in Economic History » de la revue *The Journal of Economic History* en 1948 est très significatif à ce sujet ([anonyme] 1948 : 248).

Sadoul consacre l'*Invention du cinéma* (premier tome de son *Histoire générale du cinéma*) à l'histoire des technologies nécessaires à l'avènement du cinématographe Lumière. S'il se donne en théorie le même objet historique (la technologie du cinéma) que Coissac dans cette section intitulée « L'invention des appareils », Sadoul réexamine l'histoire technologique du cinéma à la lumière de considérations socio-économiques. Pour ce dernier, l'invention du Cinématographe Lumière n'est pas uniquement le résultat d'une suite de découvertes techniques par des scientifiques et des ingénieurs isolés dans leur laboratoire, comme l'ont envisagé avant lui Coissac (1925) ou Potonniée (1928). Tout changement technologique est, selon Sadoul, dépendant à la fois de l'évolution de l'économie, de la société et des connaissances scientifiques et des techniques. Sadoul se détache ainsi du déterminisme technologique dans la mesure où il considère également le poids de l'économie et des « besoins sociaux » (Sadoul 1946a : 335) dans l'avancement de la technologie.

Cet ensemble de relations réciproques entre les forces socio-économiques et l'état des connaissances scientifiques et techniques permet à Sadoul d'expliquer certains décalages dans l'évolution de la photographie animée. Sadoul donne d'abord en exemple les multiples brevets déposés durant



les années 1860 dans lesquels les savants (Thomas Hooman Du Mont, Ducos du Hauron, Henry Cook et Gaetano Bonelli notamment) décrivaient en détail le mécanisme d'une caméra similaire au cinématographe. S'ils possédaient les connaissances scientifiques nécessaires pour élaborer leurs caméras, la technique photographique de l'époque constituait un frein à cette mise au point :

Les chercheurs de 1860 avaient résolu le problème de la prise de vue, mais *théoriquement seulement*. S'ils furent incapables de réaliser *pratiquement* leur découverte, et les perspectives qu'elle leur faisait entrevoir, c'est qu'ils se heurtèrent à un retard de la technique (Sadoul 1946a : 40)<sup>130</sup>.

Sadoul précise également qu'une détermination inverse, c'est-à-dire un cas où les connaissances scientifiques retardaient sur les techniques, s'était déjà manifestée dans l'histoire des images animées. Sadoul donne l'exemple du phénakistiscope dont la construction ne nécessite « qu'un disque de matière mince, dérivé de la roue du chariot, un miroir de taille correspondante et une série d'images décomposant le mouvement » (Sadoul 1946a : 40). Les Égyptiens, qui selon Sadoul possédaient les connaissances nécessaires pour construire cet appareil, ne pouvaient envisager sa conception puisque leur maîtrise des lois générales de l'optique était insuffisante. Ainsi donc, dans certains cas,

---

<sup>130</sup> Les mots en italique se trouvent dans le texte original.

les possibilités matérielles précèdent les progrès de la culture humaine, [alors que] dans d'autres, les savants (ou même de larges couches du public) conçoivent aisément des inventions que la technique encore imparfaite rend impossibles de réaliser (Sadoul 1946a : 40).

Selon Sadoul, l'économie faisait également obstacle au développement de la photographie animée durant les années 1860, puisque la photographie en tant que profession était au stade artisanal. Les opérateurs d'appareils photographiques travaillaient en petit groupe, soit avec un ou deux employés, et faisaient tout eux-mêmes : la fabrication des plaques et des papiers et le tirage des épreuves. Ces procédures étaient simples et ne nécessitaient pas l'emploi d'une machinerie quelconque.

Ce serait l'avancement des connaissances scientifiques et techniques qui aurait facilité plus tard le développement de l'industrie photographique au tournant des années 1870. Le passage de la plaque humide au collodion à la plaque sèche permet de préparer à l'avance, d'entreposer et de vendre des plaques en grande quantité. Les petits ateliers font place aux grands fabricants, comme l'importante fabrique des Lumière en France ou la *Eastman Dry Plate and Film Company* aux États-Unis. Pour Sadoul toutefois, au final, c'est « davantage l'essor de l'industrie photographique (et partant cinématographique) qui donna naissance au film, plutôt que le contraire » (Sadoul 1946a : 41). En effet, c'est le projet de Georges Eastman de créer un appareil simple et léger pour amateur qui mena au remplacement de la plaque

de verre par la bobine de papier sensible négatif. Sadoul ne considère pas ces bobines de papier, fabriquées à partir de 1884, comme une invention à proprement parler, puisque certains photographes utilisaient des bobines semblables durant les années 1850. Sadoul compare ainsi Georges Eastman aux fabricants anglais évoqués par Schulze-Gävertnitz qui donnèrent naissance à l'industrie textile. Pour créer les premiers tissages mécaniques de la fin du 18<sup>e</sup> siècle en Angleterre, ces derniers :

groupèrent des inventions éparses dont les principales sont la machine à vapeur (employée par Pierre le Grand et Louis XIV pour les jeux d'eau de leur parc), le métier mécanique (connu à Dantzig depuis le XVI<sup>e</sup> siècle), le *Throle* (combinaison du vieux rouet saxon et des broches employées depuis deux siècles par les soyeux italiens). Les créateurs de cette mécanique industrielle ne sont ni des savants, ni à proprement parler des inventeurs, mais des ingénieurs, des commerçants, des entrepreneurs qui ont un sens très vif des conditions nécessaires au développement des fabriques de textile. Ils se contentent de rassembler des techniques éparses par le monde et déjà connues depuis longtemps. Et aussi ces inventions possibles depuis longtemps ne se réalisèrent qu'avec des siècles de retard (Sadoul 1946a : 40-41).

Georges Eastman ne serait donc pas un véritable inventeur aux yeux de Sadoul. Son génie se situe davantage au niveau de l'industrie et du commerce. En rassemblant des inventions éparses connues depuis quelque temps déjà, Eastman créa une technique nouvelle se matérialisant dans un type d'appareil photographique commercialisé en 1888 sous le nom de *Kodak* (Sadoul 1946a : 84). Cette conception des relations entre connaissances scientifiques et

techniques s'apparente au modèle interactif en sociologie des sciences selon lequel

la science et la technologie sont toutes deux inventives et productrices de connaissances propres. Les transferts entre science et technique passent par des personnes et vont dans les deux sens tout en empruntant de nombreux détours (Vinck 1995 : 228).

La relation entre une découverte scientifique et son application n'est pas directe et linéaire. Les découvertes sont en effet souvent précédées de nombreux événements scientifiques et de réalisations technologiques. Sadoul marque justement la diffusion des techniques et son influence sur les connaissances scientifiques en prenant l'exemple de l'arrivée en France des bobines Kodak au cours de l'année 1887. Ces bobines permirent à Marey de réaliser son chronophotographe à pellicule et facilitèrent ses études sur la locomotion de l'homme et des animaux (Sadoul 1946a : 87). Pour Sadoul, c'est de cette combinaison multiple de développements scientifiques et techniques qu'émerge le Cinématographe Lumière. Le travail des scientifiques (Muybridge, Marey, etc.) n'est qu'un élément parmi d'autres.

Comme je l'ai déjà mentionné au chapitre 5 (section 5.3.1), c'est un modèle différent pour penser les relations entre science et technologie que l'on retrouve dans la plupart des histoires technologiques du cinéma avant la publication du premier tome de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul.

Contrairement à ses prédécesseurs, Sadoul n'accorde aucun titre d'inventeur du cinématographe. Louis Lumière ne fait pas exception. À l'instar d'Eastman, Lumière aurait rassemblé des inventions préexistantes et aurait développé un nouveau type d'appareil (photographique dans le cas d'Eastman et cinématographique pour Lumière). Cette conception du cinéma en tant qu'amalgame de différentes technologies se retrouvera chez différents historiens plus tard, dont notamment Simon Popple qui écrit il y a quelques années déjà :

[T]he very nature of cinema's status [could be considered] as a *mongrel technology*. The notion of *bricolage* is useful in understanding the various chemical, optical and engineering advances which constitute cinema (Popple 1998 : 20)<sup>131</sup>.

Comme il le fait avec Eastman, Sadoul compare ainsi Louis Lumière aux industriels anglais évoqués par Schulze-Gävertnitz :

Vingt inventeurs ont été nécessaires pour que puisse naître la photographie animée. Louis Lumière reprit leurs découvertes, les assembla et les développa pour créer le premier un appareil à trois usages [1) l'obtention des images négatives ; 2) tirage des épreuves positives ; 3) projection des épreuves positives (Sadoul 1946a : 192)], pourvu d'un excellent mécanisme, et fabriqué industriellement. Nous pouvons donc comparer Lumière, père de l'industrie des projections animées, à ces fabricants anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle qui donnèrent, dans des conditions que nous avons rappelées, naissance aux grandes manufactures textiles (Sadoul 1946a : 194).

---

<sup>131</sup> Je souligne.

Le cinéma serait donc le fruit de l'assemblage par Lumière d'une série d'innovations et serait, en quelque sorte, une invention collective. Pour Sadoul, l'invention du cinéma n'est pas le résultat du travail d'un seul homme, mais bien un travail collaboratif étendu sur plusieurs décennies :

Pour conclure, répondons à la question souvent posée : *Quel est l'inventeur du cinéma ?* Il n'y a pas un inventeur des photographies et des images animées, mais des dizaines. Une découverte aussi complexe ne pouvait être réalisée par un seul homme (Sadoul 1946a : 337)<sup>132</sup>.

Cette position face à l'invention du cinéma contraste avec celle défendue par ces prédécesseurs, comme Coissac ou Potonniée.

Au final, pour Sadoul, une invention ne peut se développer complètement sans « besoin social » (Sadoul 1946a : 337)<sup>133</sup>. On peut ainsi produire une invention, mais elle demeurera inemployée et ne se développera pas sans cette force sociale (Sadoul 1945 : 78)<sup>134</sup>. C'est pourquoi il faut attendre selon Sadoul le tournant du 20<sup>e</sup> siècle et « la formidable croissance des villes et des centres industriels qui [...] fournit, dans le monde entier, un public » au Cinématographe pour que le cinéma puisse « prendre son véritable

---

<sup>132</sup> Les mots en italique se trouvent dans le texte original.

<sup>133</sup> Sadoul utilise l'expression « commande sociale » dans un texte intitulé « Pour le cinquantième anniversaire de l'invention du cinéma (1895-1945). Les premiers pas du cinéma » et paru en 1945 dans *La Pensée* (Sadoul 1945).

<sup>134</sup> Cité dans Albera 2011 : 61. L'inverse peut également se produire selon Sadoul : le « besoin » (ou la « commande ») social peut exister « bien avant que les éléments techniques soient réunis » (Sadoul 1945 : 78, également cité dans Albera 2011 : 61).

développement » (Sadoul 1946a : 337).

## **6.6 L'importance des sources secondaires et la rareté des sources filmiques**

Pour écrire le premier tome de son *Histoire générale du cinéma*, Sadoul utilise énormément de sources secondaires comme en témoigne la bibliographie à la fin de chacun de ses chapitres. L'historien du cinéma Theodore Huff reprochera à Sadoul, de manière quelque peu exagérée, de n'avoir fait aucune recherche à partir de sources primaires :

I have recently obtained a copy of Sadoul's *L'Invention du Cinéma*. While it is very comprehensive and I am glad to have a copy, it is a compilation and rehash of Ramsaye, Potonniée, Coissac and others who have written about the prescreen history of the movies. He has depended again on printed material without doing original research such as Ramsaye did, for instance (Huff 1947 : 206).

Sadoul ne cache pas à ses lecteurs qu'il s'appuie parfois entièrement sur des sources secondaires pour la rédaction de certains de ses chapitres, comme en font foi les exemples suivants : pour son chapitre sur « Les Pionniers américains de 1896-1897 » (chapitre 11 de la deuxième partie de *L'Invention du cinéma*), « toute [sa] documentation est empruntée à l'ouvrage de M.

Ramsaye » (Sadoul 1946a : 290) ; toute l'information utilisée pour la rédaction de son chapitre sur « Les photoscènes animées et la décadence d'Émile Reynaud » est tirée de l'ouvrage de Maurice Noverre, *Émile Reynaud, sa vie et ses travaux* (Sadoul 1946a : 297) ; finalement, autre exemple, Sadoul a puisé toutes ses informations pour la fameuse représentation du Cinématographe Lumière du 28 décembre 1895 (chapitre « Louis Lumière triomphe à Paris ») dans l'ouvrage de Coissac (1925) uniquement.

Dans la section « avertissement » du tome 2 intitulé *Les Pionniers du cinéma* (1947a), Sadoul rappelle qu'il s'est beaucoup appuyé sur des travaux historiques de seconde main :

J'avais été, pour *L'Invention du Cinéma*, considérablement aidé par les travaux de mes prédécesseurs, et, pour beaucoup de problèmes, je m'étais en somme borné à une mise au point, me référant seulement aux sources pour vérifier certaines conclusions (Sadoul 1947a : 6).

La situation est tout le contraire pour le tome 2, puisque Sadoul s'est

trouvé sur un terrain pratiquement vierge, devant une période sur laquelle presque rien n'avait été publié, hors de l'ouvrage de Lewis Jacobs et une brève mais très dense étude de Victorien Jasset [Sadoul fait ici référence à une série d'articles de Victorin Jasset parue dans *Ciné-Journal* au cours de l'année 1911]. [P]our la presque totalité de l'ouvrage [tome 2], j'ai dû me référer aux sources (Sadoul 1947a : 7).



Pour consulter ces sources, Sadoul fait un séjour de recherche à la Bibliothèque nationale et à la bibliothèque municipale de Toulouse à la fin de l'année 1940 et au début de 1941 (C. Gauthier 2004 : 176-177). Sadoul utilise également les sources orales collectées durant les rencontres de la Commission de recherches historiques et se sert notamment des archives rassemblées à la Cinémathèque française (C. Gauthier 2007a : 457 et 464)<sup>135</sup>.

Il est difficile de déterminer précisément la relation de Sadoul aux sources primaires qu'il utilise pour l'écriture des deux premiers tomes de son *Histoire générale du cinéma*. S'il indique la documentation utilisée pour la rédaction de chacun des chapitres (mélangeant les sources primaires et secondaires), il ne réfère que très rarement aux documents dans le corps du texte. Le chapitre intitulé « les concurrents de Lumière et la catastrophe du bazar de la charité » est particulièrement utile pour déterminer le travail en archives effectué par Sadoul dans la mesure où ce dernier ne se base sur aucune source secondaire pour sa rédaction. Pour ce chapitre, Sadoul compulse les différents numéros de *L'Industriel forain* publiés en 1896 et 1897 et ceux de la revue de vulgarisation scientifique *La Nature*. Sadoul interprète la baisse du nombre de publicités des différents fournisseurs d'appareils de projection de vues animées dans *l'Industriel forain* comme un déclin de la popularité du

---

<sup>135</sup> Georges Sadoul affirme qu'il a notamment visionné les films suivants à la Cinémathèque française : *Petits Coupeurs de bois vert* (Pathé 1904) (Sadoul écrit que le film est de Gaumont ; Sadoul 1947a : 348), *Le Fils du diable* (Pathé 1906) (Sadoul 1947a : 338) et *Les débuts d'un patineur* (Pathé, 1907) (Sadoul 1947a : 356).

cinéma en France durant l'année 1897. Autre preuve de ce déclin selon Sadoul : en mai 1897, lors du Bazar de la Charité à Paris, les spectacles de projection animée sont surtout destinés aux enfants selon une source contemporaine à l'événement (Sadoul 1946a : 275)<sup>136</sup>.

Sadoul explique cette situation par le mauvais fonctionnement de la grande majorité des appareils disponibles sur le marché : « l'imperfection des appareils de 1896-1897, la mauvaise qualité des projections jouèrent un grand rôle dans cette décadence précoce du cinéma » (Sadoul 1946a : 277). L'historien français en arrive à cette explication puisque, selon lui, tous les articles de 1896 et 1897 parus dans *La Nature* font un constat navré de la qualité technique des projections de vues animées : les appareils s'arrêtent trop souvent, les projections sont scintillantes, la pellicule se déchire, les vues se décadrent sans cesse et se détériorent après quelques semaines d'usage.

Le deuxième tome de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul, intitulé *Les Pionniers du cinéma (de Méliès à Pathé, 1897-1909)*, pose un nouveau problème en ce qui a trait aux sources primaires. En effet, à la différence du précédent tome, c'est « l'étude de l'œuvre d'art [qui] prend le pas sur celle de la technique » (Sadoul 1947a : 5). Les films représentent donc le principal objet d'étude de ce volume. Or, au moment où Sadoul publie ce deuxième tome, peu de films produits avant 1910 sont disponibles :

---

<sup>136</sup> Sadoul ne précise pas d'où cette information est tirée. Il mentionne seulement qu'il s'agit d'une publication contemporaine à la tenue du Bazar de la Charité en mai 1897

Sur les quelques milliers de bandes qu'édita Pathé durant ces douze années [1897-1909], il en reste tout au plus, à notre connaissance, deux ou trois douzaines. Si la proportion est heureusement un peu plus forte pour Méliès, la production des pionniers anglais, qui est capitale, a presque totalement disparu, et rien ne subsiste des œuvres américaines, hors trois ou quatre films de Porter et quelques dizaines de photographies (Sadoul 1947a : 5)<sup>137</sup>.

Sadoul admet ainsi n'avoir jamais vu presque tous les films qu'il aborde dans le deuxième tome. Il en parle d'après les catalogues de l'époque et quelques rares témoignages (Sadoul 1947a : 5). On se doit d'abord d'admirer l'initiative de Sadoul face à l'absence des sources filmiques. Ce comportement face aux sources primaires était d'ailleurs prôné par Lucien Febvre :

L'histoire se fait avec un matériel dont nul n'a le droit de donner préventivement un inventaire limitatif, parce que, précisément, l'une des formes de choix de l'activité historique consiste à multiplier ces éléments, à ouvrir des champs nouveaux à la recherche, à s'apercevoir que, quand on n'a pas de textes, on peut tirer beaucoup de l'étude sagace des noms de lieux [...]. *S'ingénier. Être actif devant l'inconnu. Suppléer et substituer et*

---

<sup>137</sup> La redécouverte de la collection de copies *paperprint* de la Library of Congress – plus de 3000 titres d'Edison, de la Biograph, de Famous Players et de la Keystone produits entre 1897 et 1915 ([anonyme] 1962 : 43) – se fera quelques années après la parution du deuxième tome de l'*Histoire générale du cinéma*, soit au tournant des années 1950. Voir Grimm 1999 pour plus de détails sur cette redécouverte. Il faudra toutefois attendre la mise au point au début des années 1950 de l'acétate comme support de substitution au nitrate pour que cette collection devienne davantage accessible au chercheur. En effet, la stabilité chimique de l'acétate (il est ininflammable et ne se désagrége pas) permet de conserver les films plus longtemps et de les manipuler plus facilement sans danger. Pour plus de détail sur la conversion en 16 mm de cette imposante collection sur support acétate, voir Niver 1964.

*compléter : travail propre de l'historien* (Febvre 1933a : 215)<sup>138</sup>.

On comprend mieux pourquoi Sadoul compare son travail à celui du paléontologue ou du préhistorien obligé d'imaginer des ensembles à partir de fragments : « le chercheur qui veut étudier sur archives vingt années du cinéma français ne trouve plus que des fragments épars et doit procéder par hypothèse, comme un paléontologue ou un préhistorien » (Sadoul 1946a : 3).

Il faut toutefois demeurer critique face à la méthodologie de Sadoul dans la mesure où les catalogues deviennent pour lui des succédanés des films. En effet, Sadoul interroge les catalogues comme s'ils étaient des sources filmiques. Se faisant, Sadoul hiérarchise en quelque sorte les différents types de sources : les sources non écrites sont interrogées lorsqu'il est impossible de consulter les films. Les sources filmiques priment, si l'on peut dire, sur les sources non filmiques. Cette primauté des sources filmiques sur les sources écrites se retrouve également dans l'utilisation que Sadoul fait des catalogues ou des programmes des salles Pathé. En effet, Sadoul compulse essentiellement ces sources écrites pour constituer la filmographie de la firme Pathé (Sadoul 1947a : 7).

---

<sup>138</sup> Je souligne.

## 6.7 L'utilisation des sources écrites comme sources filmiques : l'exemple de *Life of an American Fireman* (Porter, 1903)

L'historien américain du cinéma Theodore Huff reprochera à Sadoul ce type d'utilisation des catalogues, suite à la traduction en anglais de certains travaux de Sadoul durant l'année 1946 (soit la même année que la parution du premier tome de son *Histoire générale du cinéma*). Comme je l'ai déjà mentionné, cette traduction a permis non seulement un premier mouvement d'internationalisation de l'histoire du cinéma des premiers temps, mais a également permis à Sadoul d'approfondir sa réflexion sur la relation entre l'histoire du cinéma et les sources primaires. Sadoul publie en 1946 un premier article intitulé « Early Film Production in England: The Origin of Montage, Close-Ups, and Chase Sequence » dans la revue américaine d'études cinématographiques *Hollywood Quarterly*. Je rappelle qu'il s'agit de la traduction d'un article paru en 1945 dans *Cinéma*, une publication de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), et dont l'ensemble du contenu fut repris dans le chapitre « L'école de Brighton » du tome 2 de l'*Histoire générale du cinéma* (1947a).

Huff répliquera à l'article de Sadoul par un texte intitulé « Sadoul and Film Research » publié dans *Hollywood Quarterly* (1947). Cela n'est probablement pas un hasard si cette critique concerne un article portant sur le cinéma des premiers temps. Cette cinématographie est, et le sera pendant longtemps, propice à ce jugement critique étant donné son corpus disparate, la disparition d'un grand nombre de vues et la difficulté d'accessibilité aux archives. Huff est d'abord élogieux à l'endroit de l'article de Sadoul et souligne la qualité de son travail :

I found most interesting Georges Sadoul's article, 'Early Film Production in England,' which appeared in last April's *Hollywood Quarterly*. Such scholarship should be encouraged and the results printed [...]. The French critic is obviously a film historian who has delved into the sources of cinema (Huff 1947 : 203).

Huff n'est toutefois pas convaincu par les hypothèses de Sadoul selon lesquelles le montage, le gros plan et la poursuite auraient émergé autour de 1900 et seraient le fruit d'un ensemble de metteurs en scène britanniques (Sadoul 1946b : 251). Sadoul regroupe les activités marquantes de ces derniers, qui se sont déroulées *grosso modo* entre 1900 et 1906, sous le syntagme « l'École de Brighton »<sup>139</sup>. Huff est conscient du caractère hypothétique de « l'École de Brighton » et que cette dernière est sujette à corrections, voire même à abandon si nécessaire, puisque Sadoul admet n'avoir vu aucun film de

---

<sup>139</sup> Voir Albera 2011 : 64-68 pour plus de détails sur l'histoire de ce moment que Sadoul construit en fonction de l'évolution du « langage » du cinéma.

cette période. Il s'est alors vu obligé de baser essentiellement sa réflexion sur les catalogues :

He [Sadoul] admits in the article that he is “presenting only hypotheses” since he had at his disposal “very few documents on the English motion picture,” and that the prints of the films discussed were “lost long ago” (Huff 1947 : 203).

Sadoul prend par ailleurs ce type de précaution oratoire pour les deux premiers tomes de son *Histoire générale du cinéma* et s'excuse d'avance pour les erreurs qu'il a pu commettre. En introduction du premier tome, Sadoul écrit :

Dans le présent volume, les lecteurs ne manqueront pas de découvrir de nombreuses imperfections ou inexactitudes. Mon excuse est dans les circonstances qui m'ont souvent interdit de remonter aux sources pour vérifier certains détails ou points d'histoire (Sadoul 1946a : 2).

Sadoul considère également le second tome comme étant loin d'être définitif : « la découverte de nouveaux documents peut m'amener à réviser certaines thèses ou conclusions [...]. J'avoue bien volontiers que ce tome est certainement rempli d'erreurs et d'omissions » (Sadoul 1947a : 7).

Malgré tout, selon Huff, il faut attendre de voir les films avant d'avancer des hypothèses, comme celle de « l'École de Brighton », et non pas seulement s'appuyer, comme Sadoul le fait, sur les descriptifs de catalogues et autres

sources écrites de l'époque. Huff considère que le cas de Sadoul n'est pas unique dans le champ de l'histoire du cinéma :

[M]any other film other film historians have depended (not necessarily from choice) on the same sources for their information about 'lost' films and often have described the pictures erroneously – as has been proved when prints have turned up or been uncovered year later (Huff 1947 : 204).

Pour expliquer ce dernier point, Huff détaille l'exemple de la vue *Life of an American Fireman* sur laquelle il a travaillé. Pendant plusieurs années, Huff fut intrigué par le caractère moderne de l'utilisation du montage dans la vue de Porter décrit par certains historiens. Huff n'avance aucun nom, mais il se réfère à « two recent motion picture histories » (Huff 1947 : 204) qui reproduiraient des séries de photogrammes du film de Porter, « arranged so as to give further credence to the flashback and parallel-action theory » (Huff 1947 : 205). Il est fort probable que l'un de ces ouvrages est celui que Lewis Jacobs a publié en 1939, *The Rise of the American Film*, dont on a pu penser (à tort ou à raison, ceci reste toujours indémontrable) qu'il aurait pu être la source d'inspiration du montage de la version du film que le Museum of Modern Art a obtenue en 1944 de la part de Pathé News<sup>140</sup>. En effet, dans son ouvrage, Jacobs reproduit la fameuse planche de photogrammes connue comme la « Jamison continuity »

---

<sup>140</sup> C'est du moins l'hypothèse qu'a soutenue André Gaudreault au Congrès de la Fédération internationale des archives du film à Brighton (1978) (Gaudreault 1979).



(du nom d'un collaborateur de Porter, qui aurait produit ce document) (voir figure 10).



**Figure 10.** Planche de photogrammes connue comme la « Jamison continuity ».  
**Source :** Jacobs 1939 [1974] : 64.

Il s'agit d'une planche photographique où sont reproduits seize photogrammes tirés du film que Lewis Jacobs a vraisemblablement été le premier à publier, non sans avoir au préalable interverti l'ordre des

photogrammes de la dernière ligne, changeant ainsi la forme « syntaxique » à laquelle Porter aurait eu recours<sup>141</sup>.

Cette manipulation par Jacobs de la planche de la « Jamison continuity » donne du crédit aux thèses capitales qu'il élabore et défend dans un chapitre éloquent intitulé « Art : Edwin S. Porter and the editing principle », dans lequel l'historien américain fait de Porter, qu'il traite de génie, le découvreur du « editing principle »<sup>142</sup> et « the father of the story film » (Jacobs 1939 [1974] : 35) : « Porter [...] discovered that the art of motion pictures depends on the continuity of shots, not on the shots alone » (Jacobs 1939 [1974] : 35).

Huff raconte comment il a pu découvrir, au début des années 1940, l'existence de la copie *paperprint*, déposée à la Library of Congress en 1903 pour l'enregistrement du copyright, qu'il a fini par pouvoir examiner de près, photogramme par photogramme, contredisant ainsi les affirmations de Jacobs sur le développement du montage alterné :

I was able finally to examine, frame by frame, a copy of the Edison picture printed, for copyright storage purposes, on a paper roll instead of celluloid. My inspection showed that [...] *The Life of an American Fireman* did not even hint at the cut-back! The story was told in a straightforward and primitive manner. [...] There was not even cross-cutting when the people were rescued. While the fireman carrying the wife presumably climbs down the

---

<sup>141</sup> Je renvoie le lecteur au chapitre 7 de l'ouvrage *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* de Charles Musser (1991) intitulé « A Close Look at Life of an American Fireman: 1902-1903 » pour plus de détails.

<sup>142</sup> « To the editing principle as evolved in *The Life of an American Fireman* and *The Great Train Robbery*, Porter now added the corollaries of contrast and parallel construction » (Jacobs 1939 [1974] : 46).

ladder outside the window, the shot of the interior remains on the screen until, after a long pause, the fireman reenters to rescue the child. Then, on the exterior, the rescues are repeated as the fireman goes through the same actions again! (Huff 1947 : 205-206)<sup>143</sup>.

Il convient de distinguer ici la démarche de Jacobs de celle de Sadoul. Si Sadoul énonce clairement qu'il émet uniquement des hypothèses à partir de sources écrites (essentiellement des catalogues de vente) faute d'avoir sous la main des sources filmiques, Jacobs crée une fausse source photographique (la fameuse planche de photogrammes connue comme la « Jamison continuity » qu'il reproduit dans son ouvrage *The Rise of the American Film*) en manipulant des photogrammes et en les arrangeant selon une source écrite, soit le « scénario » de *The Life of an American Fireman*. En effet, Lewis Jacobs, à qui André Gaudreault a demandé il y a déjà plusieurs années la raison pour laquelle il avait pu se permettre de trafiquer la « Jamison continuity » en la publiant dans son ouvrage, a déclaré ce qui suit : « Because the Edison Catalogue listed

---

<sup>143</sup> Richard Koszarski s'est récemment étonné du manque d'attention accordée à l'article de Huff, dans la mesure où cet article est paru dans un des journaux d'études cinématographiques les plus prestigieux de l'époque. Pour Koszarski, Huff esquissait dans ces pages un programme de recherche encore pertinent de nos jours, un programme qui prône le doute des opinions préfabriquées et la recherche à partir de sources primaires : « [t]he research program he [Huff] described seemed exactly right to me – check everyting, be wary of received opinion, and get your hands dirty working with primary materials [...]. So why didn't anyone else seem to know this essay ? Even at a time of heightened interest in Porter, Brighton, and the development of film editing? It ran for three pages in the leading American film journal of its day. It was edgy, argumentative and well-sourced, taking to task a scholar of international repute and drawing attention to a potentially fabulous new archive. (Although the discovery of the paper prints had been reported since 1943, this may have been the first published scholarship to actually make use of them) [note 6] Adding insult to injury, Huff's conclusions were ignored by Porter scholarship even after an annotated entry for this essay appeared in Richard Dyer MacCann and Edward Perry's massive bibliographic volume, *The New Film Index* (New York: Dutton, 1975, 151) (Koszarski 2012 : 363-364).

the order differently than the published photos, I followed the Catalogue order »<sup>144</sup>. Ce que Jacobs dit ici, c'est qu'il s'est basé sur le descriptif, « novellisant », du catalogue pour décider de l'ordre des plans du film.

Sadoul utilisera quelques années plus tard ce « scénario » et la « Jamison continuity » reproduits dans l'ouvrage de Jacobs pour réfuter l'affirmation de ce dernier selon laquelle ce fut en étudiant les films de Méliès que Porter voulut faire des films narratifs :

Le découpage de *The Life of an American Fireman* n'a aucun rapport avec le découpage d'un film par Méliès [...]. Jamais Méliès n'a suivi un héros hors d'une maison, pour y rentrer ensuite avec lui, alors que dans la dernière scène du film américain (plans 7 à 11) le pompier passe cinq fois de l'intérieur à l'extérieur ou vice-versa, ce qui est absolument contraire à l'esthétique du théâtre (Sadoul 1947a : 426).

Pour Sadoul, Porter se serait davantage inspiré des metteurs en scène britanniques, dont notamment James Williamson :

Si Méliès avait été le maître de Porter pour *American Fireman*, celui-ci aurait donc été aiguillé sur une voie toute différente de celle qu'il a suivie en puisant ses enseignements dans l'École anglaise, et en premier lieu chez Williamson (Sadoul 1947a : 432).

---

<sup>144</sup> Lettre du 10 décembre 1977 à l'intention d'André Gaudreault.

Ces hypothèses furent publiées en anglais dans *Hollywood Quarterly* sous le titre « English Influences on the Work of Edwin S. Porter » (Sadoul 1947b) et suscitèrent des réactions similaires à celle de Huff de la part de James Card, assistant-conservateur de la collection des films à la George Eastman House. Dans un article intitulé « Problems of Film History » et paru en 1950 dans *Hollywood Quarterly*, Card insiste sur la nécessité pour les historiens du cinéma de retourner aux sources primaires et ajoute ainsi sa voix à celle de Huff, dont il cite l'article de 1947 :

Yet film writers have not thought it Gilbertian to classify a film on the basis of its title alone. They have coolly compared the merits of various pioneers' contributions with nothing more to go on than catalogue synopses of their unexamined work. Authors have been known to describe the content of an unseen film in their published work, without giving the reader the slightest hint that the information is utter supposition. On the basis of catalogue accounts of Edwin S. Porter's *Life of an American Fireman* (1902), Georges Sadoul, although one of the most earnest and capable writers of motion picture history, arrived at the unfortunate hypothesis that Porter had been directly inspired by James Williamson's British film *Fire!* Perhaps the French author's difficulty can be traced to the reprinting of the Edison catalogue material on *Life of an American Fireman* in the often-quoted *Rise of the American Film*' and Lewis Jacobs' loose reference to it there as the scenario for the film. Nor did he hesitate to call it Porter's script! (Card 1950 : 280-281).

Il est difficile de déterminer si Sadoul a lu les textes de Huff et de Card. Quoi qu'il en soit, Sadoul reconnu, quelques années plus tard, avoir commis des erreurs méthodologiques dans les travaux mentionnés par ces derniers.

## **6.8 Réflexion méthodologique sur la critique des sources**

Dans un article paru en 1954 dans la revue *Cinéma* et intitulé « Paradoxes et vérités sur l'histoire du cinéma » (Sadoul 1954), Sadoul admet devoir invalider certaines de ses hypothèses concernant notamment ce qu'il nomme « l'École de Brighton » (Sadoul 1947a : 169-192) et les films d'Edwin S. Porter (Sadoul 1947a : 421-449). Sadoul rappelle dans cet article que tous les films qu'il rattachait à l'« École de Brighton » étaient perdus au moment d'effectuer ses recherches. L'historien français courut dès lors « le risque de parler de films jamais vus » (Sadoul 1954 : 20). Ses hypothèses reposaient sur les catalogues britanniques de l'époque qui s'accompagnaient des principaux plans des films décrits et qui constituaient, aux yeux de Sadoul, de véritables découpages techniques, voire même des analyses filmiques. Ces catalogues permettaient donc, selon Sadoul, d'établir une histoire esthétique de cette période de l'histoire du cinéma.

Sans faire référence au texte de Huff ni à celui de Card, Sadoul reconnaît que la découverte, au début des années 1940, de l'existence d'une copie *paperprint* de la vue *Life of an American Fireman* de Porter contredisait ses affirmations sur le développement du montage alterné :

Après quoi le film perdu fut retrouvé et sa projection mit au jour de graves lacunes dans les thèses de Jacobs, et plus encore dans les miennes. *Il fut ainsi démontré qu'un historien aurait tout avantage à ne jamais parler d'un film qu'il n'avait pas vu* (Sadoul 1954 : 20-21)<sup>145</sup>.

Fort de cette leçon, Sadoul martèle l'importance du contact des sources primaires pour l'historien du cinéma à plusieurs reprises dans son texte de 1954. L'historien ne peut se fier à sa propre mémoire, ni à celle des auteurs de films :

Mais si le film a disparu, comme les *Ambersons* [Orson Welles, 1942] ? Dois-je alors me reporter à mes seuls souvenirs. Même si je l'ai vu trois fois, mais il y a cinq ou six ans, je risque de me tromper, fût-ce sur ses passages les plus célèbres. *Rien de plus trompeur que les souvenirs sur un film, fussent-ils de l'auteur lui-même* (Sadoul 1954 : 17)<sup>146</sup>.

De manière générale, l'historien du cinéma ne peut non plus soutenir ses recherches uniquement sur les découpages :

---

<sup>145</sup> Je souligne.

<sup>146</sup> Je souligne.

S'il faut se garder de raconter un film suivant ses seuls souvenirs, ne peut-on se fier, sinon aux « récits tirés du film » du moins à son *découpage technique*. Retournons-nous vers les *Ambersons*. La *Revue du Cinéma* a publié, au temps du regretté Jean George Auriol, la séquence des « amoureux dans la neige », la meilleure peut-être du film, extraite du *script* aimablement communiqué par la RKO. Ce texte, me dit Doniol-Valcroze, ne correspond pas à la véritable séquence du film. *Découpage* n'est pas *montage*. Un film sur celluloïd est rarement identique à son plan sur papier (Sadoul 1954 : 18)<sup>147</sup>.

L'historien doit même, avance Sadoul, demeurer critique face à la copie du film qu'il analyse, puisque « voir un film ne suffit pas. Il faut encore savoir s'il ne s'est pas trouvé, pour quelque raison, amputé ou altéré » (Sadoul 1954 : 18).

En somme, conclut Sadoul, « un historien du cinéma ne peut faire confiance à sa mémoire. Ou même aux auteurs d'un film. Ou même à ses analystes. Ou même au film lui-même, tenu en main, déroulé, disséqué, minuté » (Sadoul 1954 : 20). D'où l'importance, pour Sadoul, du recours aux sources non filmiques pour l'historien du cinéma. La connaissance qu'un historien peut avoir d'un film demeurera incomplète sans le recours aux traces écrites :

Mais quand bien même un film serait entièrement *connaissable*, la connaissance de quelques bobines de celluloïd aurait elle-même peu de valeur historique pour

---

<sup>147</sup> Les mots en italique sont dans le texte original.



qui ne se référerait pas aux autres films et à la *documentation sur papier* (Sadoul 1954 : 20)<sup>148</sup>.

L'historien Marc Bloch avançait sensiblement la même chose plus d'une dizaine d'années plus tôt :

On ne rétablit, en effet, jamais une date, on ne contrôle et, en somme, on n'interprète jamais un document que par insertion dans une série chronologique ou un ensemble synchrone [...]. À la base de toute critique s'inscrit un travail de comparaison (Bloch 1941 [1974] : 97).

Sans faire de référence aux travaux d'historiens comme Bloch, Sadoul mentionne rapidement en fin de texte que l'histoire du cinéma doit soumettre ses sources primaires à la méthodologie critique :

L'histoire s'appuie sur les souvenirs, les témoignages et surtout les archives écrites (ou maintenant enregistrées par le film ou le magnétophone). Mais elle doit obligatoirement critiquer et interpréter ces sources dans un travail d'analyse (Sadoul 1954 : 94).

Sadoul développera davantage sa méthodologie critique des sources primaires lors de son intervention au premier Congrès du Bureau international de la recherche historique cinématographique qui se déroula lors du Congrès de la FIAF à Paris en octobre 1957. Les propositions qu'il prépara pour ce Congrès exemplifient son attention particulière à l'authenticité des traces (essentiellement filmiques), leur provenance et leur intégralité. Ces

---

<sup>148</sup> Les mots en italique sont dans le texte original.

préoccupations s'inscrivent dans la lignée de la critique externe des sources développée par les historiens méthodiques<sup>149</sup> :

Le film, qui est la source essentielle de tous travaux pour les historiens de cinéma, peut être soumis à de très graves altérations ou mutilations modifiant son récit, son montage, son rythme, etc. Et dans la majorité des cas les historiens doivent se contenter de voir les films en projection sans pouvoir les examiner en laboratoire et à la moviola [table de montage] pour déceler les altérations possibles. Le B[ureau] I[nternational] de R[echerches] H[istoriques] C[inématographiques] recommande à la F[édération] I[nternationale] des A[rchives] du F[ilm], lorsqu'elle met en circulation ses films, de spécifier dans ses fiches s'il s'agit : 1° d'une copie d'époque ; 2° d'un contretype d'après copie d'époque ; 3° d'un tirage d'après négatif suivant montage original ; 4° d'un tirage d'après négatif avec montage reconstitué. Il faudrait donner aussi des indications sur la date du tirage mis en circulation, la longueur du film original, la longueur de la copie, etc. Il serait bien entendu souhaitable que soient données d'autres indications sur les mutilations possibles d'une copie (coupure de censure, corrections de l'auteur, remontage par le distributeur, destruction de certaines parties par l'usure, etc.), mais les indications données en premier lieu sont indispensables. On a pu en effet constater que certaines théories sur le montage, le langage du film, l'évolution de la syntaxe, etc. pouvaient reposer sur une étude trop sommaire de copies gravement altérées, et prises comme authentiques. Ces éléments sont indispensables pour une critique des documents sur celluloïd aussi rigoureusement scientifique que celle des documents ou inscriptions sur papier, parchemin, pierre, etc.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Voir la section 2.1.2 pour plus de détail sur la méthode critique des sources développée par les historiens méthodiques.

<sup>150</sup> Georges Sadoul, « Propositions pour le congrès du BIRHC », Cinémathèque française, GSD2. Cité dans Vignaux 2009 : 258.

Sadoul revient encore une fois sur l'importance de l'analyse critique des sources, d'un ton plus informé, lors d'une table ronde sur l'« historiographie du cinéma » à la Mostra de Venise en 1964 :

La critique des sources écrites, imprimées, manuscrites, orales, de la valeur relative de leur témoignage, a fait depuis longtemps l'objet d'études menées par des historiens. Cette critique n'a donc pas besoin d'être menée à fond ici – les mêmes méthodes convenant à l'histoire du cinéma et à l'histoire tout court (Sadoul 1972 : XI)<sup>151</sup>.

Dans sa communication, Sadoul démontre qu'il connaît la base de la méthode critique (interne et externe) des sources développées par les historiens méthodiques. Sadoul est soucieux de déterminer la cohérence des traces qu'il analyse (critique interne) :

Un témoignage oral, qu'il ait été transcrit dans une enquête, enregistré par sténographie ou sur bande magnétique, doit être soigneusement critiqué par sa confrontation avec les documents écrits et imprimés contemporains (Sadoul 1972 : XI).

Sadoul est également attentif à l'authenticité, la provenance et l'intégralité des traces filmiques (critique externe) et se demande si elles étaient telles qu'elles étaient lorsqu'elles ont été produites et si elles n'ont pas été détériorées depuis :

---

<sup>151</sup> L'intervention de Sadoul à cette table ronde fut d'abord publiée dans les actes de la 25<sup>e</sup> Mostra Internazionale d'Arte cinematografica (1964), dans le no 47 de la revue *La Nouvelle Critique* (1965) et dans la neuvième édition de 1972 de l'*Histoire du cinéma mondial* de Sadoul.

Un historien du cinéma ne doit pas ignorer non plus que les films peuvent au cours de leur carrière, connaître des mutilations et des travestissements plus graves encore, qui aboutissent parfois à une défiguration plus profonde souvent que celles des œuvres littéraires manuscrites ou imprimées [...]. Un chercheur, travaillant sur une copie d'époque, ne devra jamais oublier qu'elle a pu se trouver altérée soit par accident, soit volontairement (Sadoul 1972 : XI-XIV).

Il n'est pas interdit de présumer que Sadoul ait lu la section « La critique des textes » (par Robert Maréchal) de *L'Histoire et ses méthodes* (dirigé par Charles Samaran) paru quelques années plus tôt, soit en 1961. Sadoul connaissait l'existence de cet ouvrage de référence pour les historiens puisqu'il y a collaboré à en tant qu'auteur pour trois textes (Sadoul 1961a, 1961b et 1961c).

Contrairement aux historiens méthodiques qui n'envisagent que des témoignages volontaires, soit ceux destinés à informer le lecteur sur le présent de l'auteur de ladite source, Sadoul questionne une variété de sources primaires. Sadoul veut faire témoigner des traces aussi diverses que des quotidiens, des revues scientifiques, des bulletins photographiques, des périodiques consacrés aux spectacles, des revues corporatives de forains, des catalogues publiés par les éditeurs de films, des revues corporatives, des scénarios originaux, des affiches, des photographies, des programmes et des témoignages oraux transcrits sur papier ou enregistrés sur magnétophone (Sadoul 1972 : v-x).

## 6.9 Une approche historique « filmocentrique »

Durant environ une dizaine d'années, soit de 1954 à 1964, Sadoul développa une réflexion méthodologique approfondie au niveau des sources primaires. Cette réflexion culmine en 1964 avec le texte « Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma », qui fut l'un des premiers textes méthodologiques de l'histoire du cinéma. Je me dois toutefois de souligner que l'approche historique de Sadoul est centrée autour des sources filmiques. Il compulse principalement les sources écrites pour établir des filmographies et questionne certaines d'entre elles (les catalogues notamment) comme si elles étaient des sources filmiques. Sadoul insiste d'ailleurs sur l'importance des sources filmiques à plusieurs reprises dans son discours méthodologique : « Le film [...] est la source essentielle de tous travaux pour les historiens de cinéma »<sup>152</sup> ou encore « Il va de soi que, pour un historien du cinéma, les films constituent la source essentielle » (Sadoul 1961c : 1404) ou finalement « Pour un historien du cinéma le film est un élément aussi essentiel que le tableau pour un historien de la peinture » (Sadoul 1972: XI).

---

<sup>152</sup> Georges Sadoul, « Propositions pour le congrès du BIRHC », Cinémathèque française, GSD2. Cité dans Vignaux 2009 : 258.

Cette approche « filmocentrique » sera d'ailleurs décriée par plusieurs historiens au cours des années 1970 et 1980. C'est notamment le cas de Robert Allen et Douglas Gomery pour qui certaines questions peuvent être entièrement répondues sans le recours aux sources filmiques :

Film themselves tell us next to nothing about modes of production, organization structures, market situations, management decision making, or labor relations, just as close examination of a bar of soap would reveal little data in the study of the personal hygiene industry (Allen et Gomery 1985 : 39)<sup>153</sup>.

Ce sera l'approche privilégiée par Henri Mercillon dans son ouvrage *Cinéma et monopoles* dont les recherches ne sont basées sur aucune source primaire filmique.

---

<sup>153</sup> Toutefois, comme l'a judicieusement démontré Laurent Le Forestier à partir de son étude sur l'industrialisation chez Pathé entre 1905 et 1908 (relativisant ainsi les propos d'Allen et Gomery), « les films ne sont pas des savonnettes [...], c'est-à-dire des produits homogènes et uniformes. Provenant de la même institution (Pathé), ils arborent nécessairement des ressemblances, mais également des dissemblances, dues à leurs conditions de production (lieu de tournage, metteur en scène, décorateur, opérateur, etc.) sans cesse différentes. De fait, il me semble indéniable que ces films nous en disent énormément sur leur mode de production, que ce soit du côté de l'institution ou des conditions de production » (Le Forestier 2006 : 11-12).

## **Chapitre 7. Henri Mercillon et l'émergence de l'histoire économique du cinéma : *Cinéma et monopoles* (1953)**

### **7.1 Un ouvrage qui cadre mal dans la conception de l'histoire traditionnelle du cinéma**

La parution en 1953 de l'ouvrage *Cinéma et monopoles. Le cinéma aux États-Unis : étude économique* d'Henri Mercillon, une adaptation pour la publication d'une thèse de doctorat soutenue en 1952 à la Faculté de droit de l'Université de Dijon, représente à certains égards une rupture importante dans l'historiographie française du cinéma<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> J'ai choisi de laisser de côté des ouvrages importants, mais qui ne constituent pas à mes yeux une rupture aussi majeure que celle créée par la parution de l'ouvrage de Mercillon. Je pense entre autres à l'*Histoire encyclopédique du cinéma* de René Jeanne et Charles Ford publiés en cinq tomes (1947-1962) et à *Les cent visages du cinéma...* de Marcel Lapierre (1948). Pour ces ouvrages, la démarche de Jeanne, Ford et Lapierre est comparable à celle de Sadoul. Il me faut préciser toutefois que l'ouvrage de Lapierre est particulièrement intéressant dans la mesure où ce dernier exhume de nouveaux faits concernant notamment le bonimenteur, comme l'ont

Il s'agit d'abord de l'une des premières entreprises historiques portant sur le cinéma menées par un universitaire français de profession<sup>155</sup>. Au moment de la publication de son livre, Mercillon est un collaborateur au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et le demeurera jusqu'en 1955. Même si ses travaux et son enseignement s'inscrivent principalement dans le domaine de l'économie<sup>156</sup> – il fut professeur aux facultés de droit et des sciences économiques de Montpellier (1960-1962), de Dijon (1963-1967), de Paris (1967-1970), de Paris 1 Sorbonne-Nouvelle (1970-1992) puis professeur émérite à partir de 1992 –, Mercillon n'a jamais complètement délaissé les études cinématographiques durant sa carrière.

Il collabora notamment aux *Cahiers du cinéma* (1955), signa l'entrée « cinéma et industrie » dans l'*Encyclopédie Universalis* en 1978, siégea sur le comité scientifique du colloque international sur Griffith qui s'est tenu à l'Université Paris I en 1982 ([divers] 1982 : V) et assura des cours d'économie de l'industrie du cinéma à l'Université de Paris I dans le cadre du DEA d'études cinématographiques (Chim 2003 : 152). Mercillon dirigea par ailleurs quelques thèses sur l'histoire économique du cinéma, dont notamment *Les structures et la situation de la production audiovisuelle en France : étude de*

---

découvert François Albera et André Gaudreault en 2007 : « Marcel Lapierre consacre plus de six pages au phénomène du boniment en lui donnant des contours plus raffinés que quiconque avant lui » (texte non publié que l'un des auteurs m'a remis).

<sup>155</sup> Comme je l'ai déjà mentionné à la section 6.3, Sadoul enseigne l'histoire du cinéma dans des établissements d'enseignement supérieur avant Mercillon, soit à l'Institut des Hautes Études Cinématographiques entre 1944 à 1966 et à l'Institut de Filmologie entre 1948 et 1961.

<sup>156</sup> Cela pourrait expliquer en partie le peu de place accordé aux travaux de Mercillon au sein des études cinématographiques.



*l'évolution économique de la Société française de Production et de Création audiovisuelles (S.F.P.) de 1975 à 1990* (Jean Dacie 1992) et *Le cinéma Belge et l'Europe : institutions et identités culturelles* (Frédéric Sojcher 1996)<sup>157</sup>.

L'ouvrage de Mercillon constitue également une rupture dans l'historiographie française du cinéma de par l'objet historique qu'il se donne (la structure de l'industrie du cinéma américain), les outils conceptuels qu'il convoque (issus principalement de l'organisation industrielle)<sup>158</sup> et les sources primaires qu'il utilise. En effet, Mercillon n'analyse aucune source filmique pour ses recherches. Il utilise essentiellement des périodiques spécialisés, des rapports, des journaux, des magazines et des revues. L'auteur fait appel notamment à des journaux corporatifs de l'industrie du cinéma américain – *Film Daily* (fondé en 1915), *The Motion Picture Herald* (fondé en 1931) et *Variety* (fondé en 1905 ; hebdomadaire jusqu'en 1933, puis devient un quotidien) –, des magazines hebdomadaires américains spécialisés dans l'économie – *BusinessWeek* (fondé en 1929) et *Fortune* (fondé en 1930) –, des mensuels généralistes américains comme le *Harper's Magazine* (fondé en 1850) et finalement des publications gouvernementales officielles comme le

---

<sup>157</sup> Il s'agit d'une histoire économique et esthétique du cinéma belge dans une perspective européenne.

<sup>158</sup> Je reviendrai plus en détail sur les procédures d'analyse utilisées par Mercillon à la section 7.4.

*Monthly Labor Review* (fondé en 1915) qui est l'organe officiel du Bureau of Labor Statistics, une agence du U.S. Department of Labor<sup>159</sup>.

*Cinéma et monopoles* constitue ainsi un cas de figure très intéressant dans l'historiographie française du cinéma, puisque ce livre s'intègre mal dans la conception de l'histoire traditionnelle que j'ai détaillée à la section 3.3, une conception qui peut se résumer à une histoire technologique et esthétique (objet historique), construite à partir d'outils issus de l'histoire de l'art et de la critique littéraire (outillage conceptuel) du début du 20<sup>e</sup> siècle et basée essentiellement sur des souvenirs et des sources filmiques (sources primaires). La preuve en est notamment le fait qu'Henri Mercillon n'est jamais mentionné, sauf erreur, par les chercheurs en études cinématographiques en tant que représentant de ce courant de l'histoire du cinéma, contrairement à Georges Sadoul dont le nom figure parmi les historiens traditionnels les plus connus au côté de Lewis Jacobs et Jean Mitry. Il est ainsi légitime d'évoquer les travaux de Mercillon dans mon entreprise de réévaluation de l'histoire traditionnelle.

La structure générale de l'ouvrage en trois axes de recherche ne suit pas une mise en pages chronologique et tranche ainsi avec les histoires du cinéma précédentes (et la conception de l'histoire traditionnelle du cinéma), comme celles de Sadoul, Bardèche, Brasillach et Coissac. L'abandon de cette logique

---

<sup>159</sup> Il faut mentionner que Mercillon n'a compulsé aucun fonds d'archives pour ses recherches.

du récit, qui est notamment justifié par une démarche davantage élaborée autour de la construction d'un objet d'étude, d'un objectif précis et de questions de recherche, durcit ainsi l'opposition entre « l'histoire-récit » des historiens méthodiques (et attribuée aux historiens traditionnels du cinéma par les nouveaux historiens)<sup>160</sup> et l'« histoire problème » développée au tournant des années 1930 par les tenants de l'histoire-sciences sociales (et associée aux nouveaux historiens du cinéma)<sup>161</sup>.

L'entreprise de Mercillon représente à mes yeux l'un des rapprochements les plus significatifs entre l'histoire « tout court » et l'histoire du cinéma en termes de procédures d'analyse et de construction de texte depuis le tournant du 20<sup>e</sup> siècle. Il s'agit là d'une autre rupture avec la conception actuelle de l'histoire traditionnelle du cinéma selon laquelle les historiens traditionnels ne « dialogueraient » pas (ou, du moins, très peu) avec les historiens « tout court ». En effet, je démontre aux sections 7.2 et 7.3 que c'est principalement en étudiant les contraintes et les résistances au sein de l'industrie du cinéma américain qui s'opposent au changement depuis la première tentative de concentration en 1909 et en ancrant ses recherches sur des problèmes contemporains bien précis que l'ouvrage de Mercillon s'inscrit dans la lignée du renouveau de l'histoire économique et sociale en France qui émerge après la Deuxième Guerre mondiale.

---

<sup>160</sup> Voir section 2.1.3 pour plus de détails.

<sup>161</sup> Voir section 2.2.5 pour plus de détails.

## 7.2 La place de Cinéma et monopoles dans l'historiographie française du cinéma

Les travaux de Mercillon peuvent sembler isolés dans le savoir socialisé et partagé de l'histoire du cinéma dû à son absence dans les références des textes réflexifs sur l'historiographie des nouveaux historiens du cinéma. Or, on peut présumer que l'ouvrage *Cinéma et monopoles* connut une diffusion acceptable étant donné qu'il fut publié chez l'éditeur Armand Colin. Sa place ne fut donc pas aussi marginale que peut l'être celle d'une thèse inédite (soit un savoir académique qui demeure enclos et réservé à quelques-uns), comme en font foi les quelques comptes rendus de lecture publiés dans des revues de cinéma. En effet, malgré son ton universitaire, on lui accorde une attention certaine dans l'hebdomadaire français *L'Observateur d'aujourd'hui* (1954 – aujourd'hui *Le Nouvel Observateur*), les *Cahiers du cinéma* (1954), la revue *Image et son* (1954)<sup>162</sup> et dans le premier numéro de *Cinéma*, fondé en 1954 par la Fédération française des Ciné-Clubs (FFCC). Jean Chevallier considère qu'il s'agit d'« un livre [...] capital pour comprendre l'organisation de l'industrie

---

<sup>162</sup> *Image et son* fut fondée en 1951 et publiée par l'*Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son* (UFOLEIS) qui dépend de la Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, une organisation proche du réseau des ciné-clubs.

cinématographique, et plus généralement, car il est d'abord une industrie, le cinéma lui-même » (Chevallier 1954 : 10). Dans *L'Observateur d'aujourd'hui*, André Bazin félicite Mercillon d'avoir écrit un ouvrage « dont l'essentiel demeure abordable et passionnant pour le simple lecteur "honnête homme", sachant sa table de multiplication et curieux de son temps ». <sup>163</sup>

L'économiste Henri Bartoli en fait également un compte rendu dans la prestigieuse *Revue économique*, créée en 1950 par un groupe d'universitaires (dont faisaient partie Fernand Braudel et Étienne Labrousse) de l'École des Hautes Études Pratiques, des Facultés de Droit et des Lettres de Paris et du Collège de France. La première phrase du compte rendu illustre bien l'importance des travaux de Mercillon selon Bartoli :

Ce livre rendra de grands services. [I]l nous permet de connaître l'histoire économique du cinéma américain, le degré de subordination de ce cinéma aux banques [et] l'échec de la lutte anti-trust (Bartoli 1954 : 513).

Malgré cette diffusion, certains pourraient toutefois douter de l'impact et de l'importance des travaux de Mercillon dans le domaine de l'histoire du cinéma. En effet, les discours caractérisés en tant qu'histoire traditionnelle du cinéma ne se sont pas véritablement nourris des propositions méthodologiques et des résultats présentés dans *Cinéma et monopoles* qui a pourtant depuis longtemps dévoilé, selon Pierre-Jean Benghozi, les ressorts de l'industrie

---

<sup>163</sup> Cité par Durand 1958 : 3.

cinématographique américaine (Benghozi 1989 : 26). Mercillon fait en quelque sorte figure de pionnier dans l'histoire du cinéma, puisque l'approche économique dans l'historiographie française est demeurée faible et fut rarement envisagée pour elle-même, et ce, jusqu'à la fin des années 1970. Charles-Albert Michalet, professeur d'économie à l'Université de Paris X-Nanterre, en arrive au même constat au début de son ouvrage *Le drôle de drame du cinéma mondial* :

Il reste que l'élaboration d'une approche théorique de l'économie du cinéma reste encore largement à faire en dépit des contributions importantes d'un petit nombre de précurseurs. L'ouvrage d'H. Mercillon, *Cinéma et Monopoles. Le cinéma aux États-Unis*, Paris, Colin, 1953, demeure la référence de base (Michalet 1987 : 13).

Dans son ouvrage *Le cinéma et son public* (1958), Jacques Durand se réfère aux résultats présentés par Mercillon à au moins neuf reprises<sup>164</sup>. Il faut toutefois attendre la version condensée et actualisée pour la publication d'une thèse de doctorat ès sciences économiques soutenue en 1976 par René Bonnell à l'Université Paris I (et dont Mercillon faisait partie du jury) et consacrée à l'histoire de l'industrie du cinéma français depuis 1945 pour que les propositions conceptuelles de *Cinéma et monopoles* sortent de leur isolement. Dans ce livre intitulé *Le cinéma exploité* (1978), Bonnell reprend notamment

---

<sup>164</sup> Durand 1958 : 1 ; 2 ; 3 ; 7 ; 35 ; 113 ; 179 ; 185-186 et 192.

les concepts d'« offre saturante » et d'« offre différentielle » élaborés par Mercillon (1953 : 85) pour identifier, aux alentours des années 1960, un point de rupture dans l'histoire de l'exploitation du cinéma français (Bonnell 1978 : 269).

Selon Mercillon, l'offre saturante correspond à une politique de quantité et n'est possible que si le prix des copies positives est très bas. Les compagnies de production procèdent par une exploitation de masse en fournissant leur produit dès sa sortie au plus grand nombre de cinémas possible pendant un court laps de temps et à un prix fixe. Cela permet de capitaliser au moment où l'intérêt du public est porté à son plus haut niveau grâce, entre autres, à de vastes campagnes de publicité.

L'offre différentielle correspond plutôt à une politique de prix. Les compagnies diffusent d'abord leur produit à un prix plus élevé que la moyenne dans des cinémas d'exclusivité sélectionnés de manière stratégique pour ensuite le rendre accessible après un certain temps sur les écrans normaux.

Si l'offre saturante permet d'amortir le coût d'un film plus rapidement, l'offre différentielle génère au final un rendement plus élevé. Selon les travaux de Mercillon, ces deux politiques d'offres coexistent aux États-Unis depuis au moins les années 1930 et les 1940. Bonnell réutilisera ces deux concepts afin de mieux appréhender l'évolution de l'exploitation du cinéma en France. Ce dernier observe une domination du système de l'offre différentielle en France jusqu'à la fin des années 1960 :

les nouveautés étaient d'abord programmées en exclusivité à Paris, puis en province ; les films suivaient ensuite une carrière d'une durée moyenne de quatre années d'exploitation pendant lesquelles ils circulaient dans toutes les salles ne bénéficiant pas de privilèges de location (salles de quartier, petites villes, etc.) et pratiquant des prix très abordables (Bonnell 1978 : 270).

Selon Bonnell, la diminution progressive de la fréquentation des salles de cinéma durant les années 1960 (la fameuse « crise de la fréquentation »), qui serait dû entre autres au développement de la télévision et à l'élévation du niveau de vie permettant une plus grande diversification des loisirs, aurait remis en cause la rentabilité de cette pratique d'exploitation (l'offre différentielle) au profit d'une offre saturante.

D'autres chercheurs, à la suite de Bonnell, ont également référé aux travaux de Mercillon pour garantir la validité du système interprétatif qu'ils proposent – certains, toutefois, dont Laurent Creton dans *Le cinéma et l'argent* (2000), ne mentionnent *Cinéma et monopoles* que dans une bibliographie d'ouvrages suggérés. Ainsi en est-il, pour ne prendre qu'un autre exemple, de Joëlle Farchy dans *Le cinéma déchaîné. Mutation d'une industrie* paru aux presses du CNRS en 1992. L'auteur y aborde les différentes crises de fréquentation qui ont jalonné l'histoire de l'industrie cinématographique en France. Au sujet de l'émiettement de la production dans l'industrie cinématographique française depuis la Deuxième Guerre mondiale, Farchy écrit :



La production, activité la plus risquée, reste très dispersée. Les producteurs français ont peu de soutien des institutions bancaires, peu de débouchés pour leurs produits. Les quelques entreprises françaises intégrées produisent peu. De plus, la production témoigne d'une grande volatilité : les parts de marché sont sans cesse remises en cause au gré des résultats du box-office. Cette situation illustre une caractéristique ancienne de l'économie du secteur où, comme le soulignait H. Mercillon (1953), aucun monopole de production ne peut être assuré, les ressources de la branche étant sans cesse redistribuées (Farchy 1992 : 278).

Farchy fait référence ici aux observations de Mercillon au sujet de l'industrie cinématographique américaine selon lesquelles les compagnies de production ont acquis très tôt des cinémas dans l'histoire pour assurer des débouchés à leur produit. Au final, seules des mesures d'intégration verticale pouvaient garantir la sécurité des investissements lourds nécessaires à la production filmique :

Le contrôle étroit de la distribution et de l'exploitation permettait de disposer directement des recettes et assurait une base sûre pour le financement de la production ; il en résultait aussi une circulation plus rapide des films, donc une accélération des amortissements (Mercillon 1953 : 16).

Mercillon souligne par ailleurs que les administrateurs figurant dans les palmarès ont tous des intérêts économiques dans des domaines aussi diversifiés que le pétrole, les tabacs, le caoutchouc, les plantations des fruits et les banques

de prêts : « ce ne sont pas les hommes de l'art qui dirigent l'industrie, ce sont des hommes d'affaires » (Mercillon 1953 : 56).

L'importance des travaux de Mercillon se situerait également au niveau de l'enseignement du cinéma. Selon Michel Marie, l'un des axes de matière d'enseignement obligatoires (économie, sociologie et droit du cinéma et de l'audiovisuel) des maquettes nationales de diplômes de cinéma et d'audiovisuel créées en 1986 s'inscrit dans l'héritage des travaux pionniers d'Henri Mercillon (Marie 2006 : 36).

Il importe finalement de mentionner que *Cinéma et monopoles* ne constitue pas la première approche économique de l'histoire du cinéma. En effet, j'ai souligné au chapitre précédent (chapitre 6) la manière dont Sadoul inscrit l'avènement du cinématographe dans un environnement économique plus large dans le premier tome de l'*Histoire générale du cinéma* (1946a).

Même s'il ne s'agit pas d'un discours historique français proprement dit, *Der Film als Ware* (1945) de l'économiste suisse allemand Peter Bächlin fut traduit et publié en 1947 en France sous le titre *Histoire économique du cinéma*<sup>165</sup>. Bächlin envisage le cinéma en tant que produit de masse, structure industrielle et convergence entre production, distribution et consommation. Selon Bächlin, ce serait la dimension économique/industrielle qui conditionne

---

<sup>165</sup> Bächlin est par ailleurs l'instigateur de la création à Bâle des Archives cinématographiques suisses qui furent inaugurées, avec le soutien de la municipalité, en 1943.

l'expressivité du cinéma. Mercillon fait essentiellement référence au livre de Bächlin dans la partie qu'il consacre aux rapports entre l'industrie du cinéma allemand et les grandes firmes américaines. Plus précisément, Mercillon tire de l'ouvrage de Bächlin des données économiques sur l'industrie allemande du cinéma à la fin des années 1920 et au début des années 1930 (Mercillon 1953 : 33 et 35).

### **7.3 L'apogée de l'histoire économique et sociale en France après la Deuxième Guerre mondiale**

Avant d'entreprendre l'analyse historiographique de *Cinéma et monopoles*, il convient ici de revenir plus en détail sur l'état de la discipline de l'histoire en France aux alentours de la deuxième moitié des années 1940 afin de mieux identifier dans quelle mesure l'ouvrage de Mercillon s'inscrit dans la lignée du renouveau de l'histoire économique et sociale en France qui émerge après la Deuxième Guerre mondiale.

### 7.3.1 L'expansion des sciences sociales

L'histoire en tant que discipline connaît des changements notables au moment de la parution de *Cinéma et monopoles* de Mercillon. Comme je l'ai démontré à la section 2.2.1, l'histoire jouait depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle un rôle fédérateur important pour la majorité des sciences sociales, et ce, même si certaines, dont la sociologie par exemple, offraient un peu de résistance. L'ouverture de l'histoire à différentes sciences sociales fut l'un des principaux objectifs des historiens au tournant du 20<sup>e</sup> siècle. Ces nouvelles relations permettaient de réorienter l'histoire sur les problèmes actuels de la société et alimentaient par le fait même le renouvellement des outils, des notions, des questions et des méthodes. Ce rapprochement fut particulièrement bénéfique pour les historiens comme le souligne Marc Bloch :

À ce grand effort, nos études doivent beaucoup. Il nous a appris à analyser plus en profondeur, à serrer de plus près les problèmes, à penser, oserai-je dire, à moins bon marché (Bloch 1941 [1974] : 27).

La mise en pratique par les historiens de l'analyse en profondeur et de l'élargissement des questions et des méthodes issus du contact avec les sciences sociales (principalement l'économie et la sociologie) positionna l'histoire au

centre du champ scientifique durant les quarante premières années du 20<sup>e</sup> siècle.

Le climat d'ouverture et de rénovation de l'après Seconde Guerre mondiale vient bouleverser cette position privilégiée de l'histoire en favorisant l'expansion des sciences sociales. Le gouvernement français de l'après-guerre veut maîtriser les données économiques et démographiques de la société et se tourne ainsi vers les sciences sociales. De nouveaux organismes publics sont mis en place par le pouvoir politique afin de créer la connaissance nécessaire (statistiques, courbes, graphiques) à la planification adéquate de la restauration et de la croissance de la société évoluant dans une économie de plus en plus mondialisée.

La sociologie, notamment, s'organise et progresse immédiatement après 1945. Le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) crée en 1946 un Centre d'études sociologiques. Les *Cahiers internationaux de sociologie* sont lancés en 1946 et l'UNESCO fonde l'Association internationale de sociologie en 1949. On crée la VI<sup>e</sup> section dite des « sciences économiques et sociales » au sein de l'École Pratique des Hautes Études en 1947. C'est l'historien Lucien Febvre qui en assurera la direction jusqu'en 1956, puis c'est l'historien de l'économie Fernand Braudel qui prend le relais. Cette institution sera donc dirigée et organisée par des historiens pendant plusieurs années.

On lance la *Revue économique* en 1950. Dans son texte de présentation du premier numéro, le président du comité directeur de la revue, l'économiste

Albert Aftalion, assure que la *Revue économique* accueillera autant les études théoriques que les études statistiques, les études d'économie mathématique et les études historiques (Aftalion 1950 : 2). L'année suivante, en 1951, l'École Pratique des Hautes Études fonde le Centre d'Études Économiques qui a pour but de favoriser la recherche et les échanges intellectuels dans le domaine de la science économique.

Cet enthousiasme envers les sciences sociales en France culmine avec leur institutionnalisation à l'université à la fin des années 1940 et durant les années 1950 : création d'une licence de psychologie en 1947, d'une licence de science économique en 1957, et d'un doctorat de sociologie en 1958 par exemple.

### **7.3.2 La nouvelle réalité économique de l'après-guerre**

La sociologie, l'économie, l'anthropologie et la psychologie semblent désormais mieux placées que l'histoire pour répondre aux besoins actuels et urgents de la société et exercent par conséquent de plus en plus de pression sur les historiens. Les historiens partent alors à la conquête d'une nouvelle centralité de leur discipline à la fin des années 1940 en s'inspirant à nouveau des sciences sociales.

La croissance économique qui s'amorce durant la seconde moitié des années 1940 génère une certaine volonté de transformer la société et de la penser différemment. Les recherches historiques sont ainsi marquées par la prédominance de l'histoire économique et sociale. L'histoire démographique, par exemple, connaît un certain dynamisme nourri par le désir de l'État de mieux connaître sa population. Cette histoire sociale, qui fait se rencontrer les statistiques économiques et démographiques afin d'éclairer les phénomènes de crise, consolide le déplacement du regard de l'historien amorcé au tournant du 20<sup>e</sup> siècle des figures singulières (rois, politiciens, militaires, etc.) au profit des grandes masses.

Les travaux de Mercillon sur la structure de l'industrie cinématographique américaine et les forces qui en favorisent le maintien s'inscrivent dans ce mouvement qui affecte la discipline de l'histoire et dont les préoccupations sont issues de la nouvelle réalité économique de l'après-guerre. Dès 1945, la France est le lieu d'une lutte entre l'industrie américaine et l'industrie française pour la domination du marché cinématographique.

Selon l'économiste Henri Guitton, directeur de thèse de Mercillon, la découverte par son étudiant de « l'emprise que jouaient dans l'industrie française du cinéma les grandes firmes américaines » (Mercillon 1953 : x) fut l'une des conjonctures importantes ayant mené à la rédaction de *Cinéma et monopoles*. En effet, durant la période de 1947 et 1949, près de la moitié des

films projetés en France furent américains. Ce serait, selon certains historiens, l'effondrement de l'industrie cinématographique française à la fin de la Deuxième Guerre mondiale qui expliquerait la domination du cinéma américain sur le territoire français pendant quelques années après la libération (Jeancolas 1993 et Wall 1991 : 114-121). Selon Claude Forest, les films américains occupaient 48% du marché français en 1947 pour ensuite connaître en moyenne une baisse de 2% chaque année et atteindre un plateau de 33% au début des années 1950 (Forest 1997 : 189). Patricia Hubert-Lacombe situe davantage ces chiffres autour de 44% pour la période entre 1947 et 1949 (Hubert-Lacombe 1996 : 151-153).

Même si leurs résultats diffèrent quelque peu, ces deux recherches illustrent une certaine tendance de la présence du cinéma américain en France, à savoir une présence forte durant les premières années de l'après-guerre. C'est ainsi pour mieux comprendre les forces derrière la lutte pour la domination de l'industrie cinématographique que Mercillon étudie les causes, les conditions, les formes et les conséquences de la concentration du cinéma aux États-Unis.

## **7.4 Une pluralité de temporalités**

La période d'après-guerre exceptionnellement faste encourage les historiens à concentrer leurs recherches sur la compréhension des mécanismes



régissant les croissances et les déclin, mais aussi, et peut-être plus important encore, les contraintes et les résistances qui s'y opposent, soit plus précisément les structures qui peuvent perdurer durant certaines périodes de mouvement. La critique des historiens contre le caractère événementiel de l'histoire méthodique (avec son traditionnel couple événement/datation) s'avère d'autant plus pertinente devant l'imposante présence des sciences sociales qui marquent le pas sur l'étude des structures pérennes de la société.

Au tournant des années 1950, les historiens poursuivent ainsi le mouvement amorcé au début des années 1900 qui tente de parvenir à l'intelligibilité profonde du passé, une intelligibilité située en deçà des événements et des destins spectaculaires de quelques individus. C'est donc autour de la notion de longue durée que les historiens (dont notamment Fernand Braudel et Ernest Labrousse) proposent de réaménager l'ensemble des sciences sociales. L'objectif derrière cet abandon presque total de l'événementiel au profit de la longue durée est de permettre à tous les chercheurs d'adopter un seul et même langage, et ce, peu importe leur discipline.

Les historiens cassent ainsi l'unité de la durée et décomposent le temps en plusieurs rythmes hétérogènes et différents paliers temporels : l'événementiel, le temps conjoncturel (parfois cyclique) et la longue durée (Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 341). La longue durée se réfère à la nature qui entoure l'homme et agit en tant que temporalité fondatrice de son évolution. Elle permet de saisir les mouvements imperceptibles et d'intégrer

dans le discours de l'historien ce qui semblait intemporel (Burguière 1971 : 2). L'événementiel est renvoyé à l'ordre de la superficialité et de l'apparence. Au milieu se trouvent les événements de même nature qui se regroupent pour former une conjoncture qui suit un mouvement cyclique.

Ces nouvelles temporalités permettent à l'historien de décomposer le temps en séries de phénomènes qui se répètent (les conjonctures) et de permanences qui donnent une impression d'équilibre (la longue durée – milieu naturel, ensembles d'habitudes et de gestes réguliers) parmi le désordre apparent des événements plus visibles. Ces différentes vitesses d'écoulement du temps présentent la durée en histoire non plus comme un donné, mais plutôt comme un construit qui se situe au plan de l'observation empirique. L'historien peut ainsi mieux distinguer les décalages temporels entre certains phénomènes situés sur des étages de temps différents.

## **7.5 L'étude de la longue durée**

Du spontané et du flamboyant – Fernand Braudel dira que « l'événement est explosif » (1958 : 728) –, le regard de l'historien se déplace vers les évolutions lentes et les permanences. Les historiens conféreront à la longue durée une primauté par rapport aux autres dimensions temporelles. Cela constitue un renversement de perspective radical par rapport à l'histoire

méthodique qui dominait l'historiographie il y a un peu plus de cinquante ans à peine.

Ernest Labrousse et Fernand Braudel proposeront tous deux, sensiblement au même moment, des modèles similaires pour renouveler l'histoire économique et sociale. Ces modèles se sont avérés particulièrement féconds pour l'étude des phénomènes de contraintes et de résistances durant les années 1940 et 1950 (Delacroix, Dosse et Garcia 1999 [2007] : 273 et 318). Dans sa thèse de lettres intitulée *La crise de l'économie française à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution* (1943), Labrousse articule et hiérarchise trois niveaux dont les variations se manifestent à des vitesses différentes. Le plan supérieur, le plus agité, constitue l'économique. Le niveau inférieur, celui des mentalités, condense les résistances au changement. Entre les deux se situe le niveau central du social, constamment en tension avec les deux autres plans. Si les mentalités changent plus lentement que l'économique et le social, la structure sociale constitue également une résistance.

L'histoire, selon Labrousse, ne s'est préoccupée jusqu'à présent que des mouvements et trop peu des résistances, c'est-à-dire des structures qui peuvent perdurer durant de longues périodes (qu'elles se situent au niveau de l'économique, du social ou des mentalités). La principale caractéristique derrière cette nouvelle tendance historiographique proposée par Labrousse est une volonté d'élaborer une histoire économique fortement appuyée sur une base

sociale. C'est bien ce qu'il dit lorsqu'il écrit de manière rétrospective dans l'ouvrage de référence *L'histoire sociale. Sources et méthodes* paru en 1967 :

La vérité, c'est qu'une nouvelle histoire sociale commence, en liaison avec une histoire économique renouvelée et une sociologique en plein essor. Et que l'objet de cette histoire, au-delà de l'étude des groupes sociaux et de leurs rapports, est l'étude des rapports entre l'économique, le social et le mental. Peut-être y découvrirons-nous, parmi beaucoup d'autres choses, une nouvelle forme de la lutte entre le mouvement et la résistance. Le mouvement, c'est par excellence – mais non pas toujours – l'économique. Or, sur l'économique, retarde le social, quand l'impulsion vient de l'économique. Inversement, le social retarde l'économique, quand il a lui-même l'initiative. Autrement dit, la structure sociale est une résistance. Mais sur le social, le mental retarde à son tour. Et le freinage du mental est plus fort de tous. La mentalité d'un milieu change plus lentement que ce milieu lui-même [...]. Plus encore que la structure sociale résiste la structure mentale de divers groupes sociaux considérés dans leur masse (Labrousse 1967 : 4-5).

Cet itinéraire, qui conduit l'historien de l'étude des structures économiques jusqu'à l'analyse des mentalités en passant par l'étude des structures sociales, sera celui de la majorité des historiens français au tournant des années 1950.

Fernand Braudel proposera de son côté la pluralisation temporelle en histoire dans sa thèse intitulée *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, soutenue en 1947 et parue en 1949. Il résumera les grandes lignes de ce nouveau programme de recherche dans un article

important paru dans les *Annales* à la fin des années 1950 et intitulé « Histoire et sciences sociales : la longue durée » :

Tout travail historique décompose le temps révolu, choisit entre ses réalités chronologiques, selon des préférences et exclusives plus ou moins conscientes. L'histoire traditionnelle attentive au temps bref, à l'individu, à l'événement, nous a depuis longtemps habitués à son récit précipité, dramatique, de souffle court. La nouvelle histoire économique et sociale met au premier plan de sa recherche l'oscillation cyclique et elle mise sur sa durée ; elle s'est prise au mirage, à la réalité aussi des montées et descentes cycliques des prix. Il y a ainsi, aujourd'hui, à côté du récit (ou du « récitatif » traditionnel), un récitatif de la conjoncture qui met en cause le passé par larges tranches : dizaines, vingtaines ou cinquantaines d'années. Bien au-delà de ce second récitatif se situe une histoire de souffle plus soutenue encore, d'ampleur séculaire cette fois : l'histoire de longue, même de très longue durée (Braudel 1958 : 727).

Selon Braudel, l'historien dispose désormais d'un temps nouveau lui permettant de découper le passé selon des repères inédits jusqu'alors et de poser des problèmes différents, notamment au sujet des structures :

Par *structure*, les observateurs du social entendent une organisation, une cohérence, des rapports assez fixes entre réalités et masses sociales. Pour nous, historiens, une structure est sans doute assemblage, architecture, mais plus encore une réalité que le temps use mal et véhicule très longuement. Certaines structures, à vivre longtemps, deviennent des éléments stables d'une infinité de générations : elles encombrant l'histoire, en gênent, donc en commandent, l'écoulement (Braudel 1958 : 731).

L'historien se réapproprie ainsi le concept de structure qu'il emprunte (en le reformulant) à l'anthropologue et lui attribue une dimension temporelle. La structure devient en histoire un assemblage repérable dans la réalité concrète à travers les différents témoignages. Parmi ces structures historiques que l'historien étudie se trouvent des cadres géographiques et économiques, des réalités biologiques, des limites de productivité, des contraintes spirituelles et des cadres mentaux. Toutes ces structures sont pour l'historien des « prisons de longue durée » (Braudel 1958 : 731).

## **7.6 L'influence du structuralisme**

Le succès que connaîtront les modèles de Labrousse et de Braudel s'explique également par l'orientation structuraliste que prennent les sciences humaines à cette époque. En effet, ce changement représente un autre défi de taille pour les historiens, notamment puisque le structuralisme néglige de manière générale la diachronie au profit de la synchronie. L'anthropologie (menée notamment par Lévi-Strauss) se présente comme un discours totalisant (à l'instar de l'histoire) et entend fédérer toutes les sciences humaines et sociales autour d'une sémiologie généralisée dont l'objectif est d'étudier les structures profondes (et par conséquent atemporelles) des sociétés. Ayant fortifié leur position institutionnelle, les anthropologues souhaitent ainsi

détrôner l'histoire en tant que discipline centrale au sein des sciences humaines et sociales.

L'anthropologie acquiert rapidement une supériorité vis-à-vis l'histoire dans le champ des sciences sociales à la fin des années 1940 et durant les années 1950, puisqu'elle s'appuie notamment sur un appareil mathématique et des modélisations qui lui permettent de mettre au jour la régularité de certaines des pratiques sociales dont les contemporains n'avaient pas une conscience claire. Ce serait au fond, selon Claude Lévi-Strauss, ce qui différencie principalement l'anthropologie de l'histoire :

La différence fondamentale entre les deux [c'est-à-dire entre histoire et anthropologie] n'est ni d'objet, ni de but, ni de méthode ; mais qu'ayant le même objet, qui est la vie sociale ; le même but, qui est une meilleure intelligence de l'homme ; et une méthode où varie seulement le dosage des procédés de recherche, elles se distinguent surtout par le choix de perspectives complémentaires : l'histoire organisant ses données par rapport aux expressions conscientes, l'ethnologie par rapport aux conditions inconscientes, de la vie sociale (Lévi-Strauss 1949 : 383).

Les cultures systématisent silencieusement (c'est-à-dire, plus précisément, en dehors de la conscience de leurs membres) certains comportements quotidiens. L'anthropologie s'intéresse principalement à la nature inconsciente de ces phénomènes collectifs et c'est essentiellement à l'aide de la linguistique – dont les phénomènes étudiés « n'émergent jamais à la conscience claire » (Lévi-Strauss 1949 : 385) – qu'elle peut se lancer à la

recherche de la « structure inconsciente, sous-jacente à chaque institution ou à chaque coutume, pour obtenir un principe d'interprétation valide pour d'autres institutions et d'autres coutumes » (Lévi-Strauss 1949 : 386).

À l'inverse, l'histoire ne tient compte que des expressions conscientes des phénomènes sociaux (ce que les historiens nomment « témoignage »). Puisqu'elle se situe ainsi au niveau du dit et du manifesté, soit à la surface des témoignages (qu'ils soient volontaires ou non), l'histoire serait en quelque sorte condamnée à décrire à partir de ceux-ci l'enchevêtrement d'événements passés afin d'essayer d'en faire sens. Selon Lévi-Strauss, l'historien ne peut observer le réel qu'à un niveau empirique et ne peut modéliser qu'à partir des grilles de lecture des autres sciences (à l'image, au fond, de l'anthropologie qui s'appuie essentiellement sur des grilles de lecture issues de la linguistique) :

Si l'ethnologue consacre principalement son analyse aux éléments inconscients de la vie sociale, il serait absurde de supposer que l'historien les ignore. Sans doute celui-ci prétend-il, avant tout, rendre compte des phénomènes sociaux en fonction des événements dans lesquels ils s'incarnent, et de la façon dont les individus les ont pensés et vécus. Mais, dans sa marche progressive pour rejoindre et expliquer ce qui est apparu aux hommes comme la conséquence de leurs représentations ou de leurs actes (ou des représentations et des actes de certains d'entre eux), l'historien sait bien, et de façon croissante, qu'il doit appeler à la rescousse tout l'appareil des élaborations inconscientes (Lévi-Strauss 1949 : 389).

C'est précisément en s'appropriant les acquis de l'anthropologie structurale que les historiens riposteront à la « menace » anthropologique, soit



principalement en conjuguant la longue durée, les structures d'apparence permanente et des grilles de lecture issues d'autres sciences.

## 7.7 Une analyse selon l'organisation industrielle

C'est dans la lignée de ces travaux historiques que s'inscrit *Cinéma et monopoles* de Mercillon dont les recherches contribuent « à l'étude concrète d'une structure économique contemporaine » (Mercillon 1953 : 3), soit celle de l'industrie du cinéma américain. Pour se créer une grille de lecture, Mercillon s'inspire de l'organisation industrielle (*industrial organization*), une branche de l'économie relativement récente dont la reconnaissance institutionnelle aux États-Unis remonte aux années 1930 avec les travaux d'Adolf A. Berle Jr. et Gardiner C. Means (*The Modern Corporation and Private Property*, 1932) et ceux d'Edward Chamberlin (*Theory of Monopolistic Competition*, 1933) (de Jong et Sheperd 2007 : 239). La vaste majorité des références bibliographiques utilisées par Mercillon se situe dans le domaine d'étude de l'organisation industrielle<sup>166</sup>.

L'émergence du champ de l'organisation industrielle s'est effectuée en quelque sorte en réaction au déclin de la concurrence dans plusieurs secteurs de

---

<sup>166</sup> Voir sections A « ouvrages généraux » et B « articles » de sa bibliographie (Mercillon 1953 : 195-197). Sur l'histoire de l'organisation industrielle, voir l'ouvrage collectif *Pioneers of Industrial Organization. How the Economics of Competition and Monopoly Took Shape* (2007) sous la direction d'Henry W. de Jong et William G. Shepherd.

l'industrie américaine en général (de Jong et Sheperd 2007 : 268). Jusqu'à la fin des années 1950, les chercheurs de l'organisation industrielle portèrent principalement leur attention aux marchés dont la structure différait du modèle classique de la concurrence parfaite (de Jong et Sheperd 2007 : 239) – l'industrie américaine du cinéma constitue à cet égard un parfait objet d'étude. Ils développèrent durant les années 1930 la théorie de l'oligopole et le modèle d'analyse « structure–behavior–performance » articulé en différents postes, dont notamment la structure du marché, la nature de la demande et le comportement des différentes entreprises (de Jong et Sheperd 2007 : xxix-xxx et 152). Mercillon concentre d'ailleurs principalement son étude sur ces trois postes.

Le travail de Mercillon sur la manière dont la structure oligopolistique actuelle de l'industrie cinématographique américaine s'est mise en place et sur les forces qui lui permettent de se maintenir constitue ainsi un bel exemple d'histoire économique dans une perspective d'organisation industrielle. Règle générale, le chercheur opérant une telle analyse désire mieux appréhender les variables économiques sans se soucier de ce qui relève du niveau de la sociologie ou des mentalités (Allen et Gomery 1985 : 138). Si Mercillon laisse en effet de côté les structures mentales<sup>167</sup>, il se penche néanmoins sur différentes structures sociales, comme des groupes sociaux avec lesquels

---

<sup>167</sup> Mercillon met également à l'écart les aspects esthétiques du cinéma : « dans l'économie capitaliste américaine le film est essentiellement une valeur d'échange, son contenu artistique, sa valeur culturelle, passent au second plan » (Mercillon 1953 : 56).

l'industrie du cinéma américain interagit (groupements professionnels et religieux qui exercent leur pression sur l'industrie) ou certaines associations professionnelles (dont la Motion Picture Producers and Distributors of America, devenue en 1946 la Motion Picture Association of America). L'auteur de *Cinéma et monopoles* articule ainsi les aspects sociaux et économiques du cinéma sur une période d'environ cinquante ans (de 1896 jusqu'au début des années 1950).

Afin de mieux comprendre la manière dont Mercillon s'approprie et intègre les acquis de l'organisation industrielle dans son discours historique, j'analyserai, à partir d'exemples précis, l'utilisation qu'il fait de trois postes du modèle « structure-behavior-performance », soit la structure du marché (section 7.7.1), la nature de la demande (section 7.7.2) et le comportement des différentes entreprises (section 7.7.3).

### **7.7.1 La structure du marché**

Les recherches de Mercillon couvrent la structure du marché de l'industrie cinématographique américaine de 1896 jusqu'aux années 1950. Mercillon désire ainsi retracer comment le marché de l'industrie du cinéma aux États-Unis est passé d'une concurrence quasi acharnée durant les années 1900 à

une structure oligopolistique de cinq grandes entreprises au tournant des années 1950. En effet, au départ, la structure de l'industrie du cinéma américaine consistait en une multitude de petites entreprises :

En 1908, l'industrie était caractérisée par un grand nombre de producteurs, de distributeurs et d'exploitants, elle connaissait une concurrence intense. Il était alors relativement facile d'entrer dans chaque branche de la profession (Mercillon 1953 : 10).

Au moment de publier ses recherches, le marché américain est dominé par cinq grandes firmes qui sont complètement intégrées : Loew's Inc., Radio-Keith Orpheum (RKO), Warner Bros, Twentieth Century Fox et Paramount. Leur intégration permet le contrôle de leur produit depuis sa fabrication jusqu'à sa consommation. Comme le précise Mercillon, « au stade production, les grandes compagnies ne fabriquent généralement pas les matières premières de base : copies négatives et positives ». Toutefois, continue-t-il, « il est à remarquer qu'il existe des interdépendances de capitaux entre l'industrie du film proprement dit et la production cinématographique » (Mercillon 1953 : 113).

Mercillon se base essentiellement sur un rapport rédigé en 1919 par H.D.H. Connick au nom d'Adolf Zukor destiné à la banque d'investissement Kuhn, Loeb & Co pour avancer que cette intégration permet principalement aux grandes firmes de toucher les revenus directement de l'exploitation. Mercillon

cite le rapport sans mentionner s'il s'agit de sa propre traduction ni comment il est parvenu à l'obtenir :

Les plus grandes recettes de cette industrie résultent de l'exploitation des films et non de leur production. Le service des ventes de la « Famous Players Lasky Corporation » estime que les recettes brutes annuelles des 15 000 cinémas américains en 1919 seront de 800 millions de dollars et que le montant total touché par les producteurs pour les ventes et locations de films et accessoires ne dépassera pas 90 millions de dollars<sup>168</sup>.

Pour Mercillon, le processus d'intégration verticale des grandes firmes américaines, qui s'étend essentiellement de la fin des années 1910 jusqu'au cours des années 1930, ne serait pas uniquement une stratégie visant à augmenter les profits et à contrôler le marché en limitant l'accès à de nouveaux venus. Il s'agirait également d'une manœuvre économique nécessaire pour la survie des grands studios de production. Le principal facteur explicatif de l'intégration des grandes firmes se situerait ainsi, selon Mercillon, dans l'augmentation du capital fixe dans l'industrie du cinéma américain.

---

<sup>168</sup> Cité dans Mercillon 1953 : 15. Mercillon se base également sur ce rapport pour avancer que les producteurs-distributeurs cherchaient surtout les belles salles dans les grands centres : « Il n'est pas douteux, financièrement parlant, qu'un cinéma comportant un grand nombre de places l'emporte sur un petit. Un examen des frais généraux de la gestion des cinémas montre qu'avec le même standard d'exploitation, le seul accroissement des frais d'exploitation quand il s'agit de vastes salles, résulte de facteurs qui sont comparativement bon marché, tels que le nettoyage des salles et la réception des spectateurs. Les gros frais de gérance, de location de films, et le prix des orchestres restent les mêmes ». Cité dans Mercillon 1953 : 15. Près de 35 ans plus tard, Douglas Gomery démontrera de manières beaucoup plus convaincantes et à partir d'un ensemble de sources primaires plus diversifié que les grands studios ne cherchaient pas en effet à contrôler tous les débouchés au niveau de l'exploitation et qu'ils favorisaient l'acquisition des salles de première importance dans les plus grandes agglomérations américaines. Voir Gomery 1986 : 14-21 ainsi que Gomery 1992 : 34-56.

Mercillon distingue deux types de capitaux dans une entreprise : le capital circulant et le capital fixe. Le premier est utilisé pour la rémunération des employés et l'achat des matières premières et de l'énergie nécessaire à la production, alors que le second sert à payer les machines et les bâtiments. Selon Mercillon, la proportion prépondérante de capitaux fixes dans l'industrie américaine du cinéma aurait joué un rôle décisif au point de vue de sa structure. L'examen des données compilés par le U.S. Department of Commerce et les journaux corporatifs *Hollywood Reporter* et *Film Daily* révèle une augmentation constante des capitaux investis (Mercillon 1953 : 53)<sup>169</sup>. Pour ne donner qu'un exemple, le capital fixe investi les studios de cinéma (l'équipement et les bâtiments) totaliserait 112 millions de dollars en 1939 et aurait monté à 141 millions en 1950.

Sans véritablement donner de chiffres précis, Mercillon explique cette augmentation par le développement technique cinématographique qui nécessite, entre autres, le renouvellement constant des projecteurs, des grues, des caméras et des appareils de son. Tout cet appareillage doit être parfois considérablement modifié lors d'innovations techniques importantes : « La venue du son rendit obligatoire l'insonorisation des plateaux, celle du film en couleur exigea l'installation d'un appareillage plus compliqué, d'un éclairage plus intense » (Mercillon 1953 : 54).

---

<sup>169</sup> Même si cette observation s'applique à l'ensemble de l'histoire du cinéma selon Mercillon, ce dernier ne cite que les chiffres des années 1939, 1946 et 1950.

Or, comme le remarque l'économiste Johan Deprez dans un article intitulé « Vertical Integration and the Problem of Fixed Capital », il importe pour une entreprise de pouvoir utiliser le plus longtemps possible des investissements élevés en capital fixe afin de ne pas se retrouver dans une situation financière déficitaire :

The initiation of fixed capital involves a significant outlay of money (usually via some borrowing) that is not expected to be repaid for many production periods. So, in a capitalist economy, fixed capital is not only defined by its physical (ex post) use but also by the financial commitment that is made [...]. If the lifespan of a machine does not turn out to be what was expected, then the firm will [...] suffer a loss (Deprez 1990 : 58).

Ce serait donc, selon Mercillon, la nécessité croissante d'augmenter le capital fixe dans l'industrie du cinéma qui aurait poussé les producteurs-distributeurs à acquérir des salles de cinéma. Seules des mesures d'intégration et de concentration, conclut Mercillon, peuvent garantir la sécurité et la rentabilité de ces lourds investissements.

Les risques durant la production d'un film sont d'ailleurs particulièrement élevés dans l'industrie du cinéma étant donné leur cause multiple :

– l'insécurité du facteur humain. Le producteur est à la merci de tous les aléas possibles : maladies et morts des acteurs, grèves ; – le capital est généralement perdu si le film n'est pas terminé ; – il est impossible de modifier la production en cours, alors que les autres industries

peuvent faire varier leur « out put » ; – le danger extrême d’incendie ; – le délai assez long entre la conception du film et son exploitation (Mercillon 1953 : 56).

Pour Mercillon, il existerait au final peu d’industries nécessitant de si gros capitaux et offrant des risques d’une telle ampleur.

### **7.7.2 La nature de la demande**

Mercillon étudie également la demande du produit film dans le marché américain. Il se concentre sur la période de 1922 à 1950, période pour laquelle il dispose de données. Pour Mercillon, l’insensibilité de cette demande serait l’une des principales forces qui auraient permis à l’industrie du cinéma de se maintenir en une structure oligopolistique de 1930 jusqu’au début des années 1950.

La sensibilité d’une dépense par rapport au revenu disponible (la sensibilité-revenu)<sup>170</sup> permet de mesurer l’impact d’une variation du revenu des consommateurs sur leur demande pour un bien particulier. Il s’agit de calculer le pourcentage d’accroissement dans la dépense de consommation pour une marchandise ou un service déterminé, par rapport à un pourcentage donné

---

<sup>170</sup> Certains économistes utilisent l’expression « élasticité d’une dépense ».



d'accroissement du revenu disponible<sup>171</sup>. Dans l'ensemble, Mercillon considère que, pour une variation du revenu disponible de 10%, une dépense est 1) sensible si son accroissement est supérieur à 12% ; 2) semi-sensible si son accroissement se trouve entre 8 et 12% ; et finalement, 3) insensible si son accroissement est inférieur à 8%<sup>172</sup>.

Pour estimer la demande du produit film aux États-Unis, Mercillon utilise le nombre moyen de billets vendus hebdomadairement compilé par la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) et publié par les éditeurs du journal corporatif *Film Daily* dans une publication annuelle intitulée *Film Daily Yearbook*. Tino Balio utilisera quarante ans plus tard la même source dans une optique similaire pour son volume *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939* de la série *The History of American Cinema* dirigé par Charles H. Harpole (Balio 1993 : 30). Les chiffres publiés dans le *Variety* (également utilisés par Balio 1993 : 13) diffèrent peu de ceux du *Film Daily*. Pour l'année 1931 par exemple, le nombre moyen de billets vendus hebdomadairement serait de 75 millions selon le *Film Daily* et de 70 millions pour *Variety*. Pour l'année 1932, les chiffres avancés sont respectivement de 60 et 55 millions. Mercillon est d'ailleurs conscient qu'il doit demeurer critique face aux chiffres avancés par le *Film Daily*

---

<sup>171</sup> Selon le Petit Robert 2008, de manière générale en économie, l'élasticité d'un phénomène par rapport à un autre est le quotient de leur variation relative.

<sup>172</sup> Les économistes Brian Atkinson et Robin Miller disent sensiblement la même chose dans leur chapitre sur le concept d'élasticité en économie dans l'ouvrage collectif *Understanding Business: Markets*. Voir Atkinson et Miller 2000 : 79-81.

*Yearbook* : « Le Film Daily Yearbook donne des chiffres qui nous paraissent sujets à caution, mais qui, dans l'absolu, peuvent servir de bases de discussion » (Mercillon 1953 : 68).

Voici les chiffres utilisés par Mercillon :

Année	Billets vendus	Année	Billets vendus	Année	Billets vendus
1922	40	1931	75	1940	80
1923	43	1932	60	1941	85
1924	46	1933	60	1942	85
1925	46	1934	70	1943	85
1926	50	1935	80	1944	85
1927	57	1936	88	1945	85
1928	65	1937	88	1946	90
1929	80	1938	85	1947	90
1930	90	1939	85	1948	85
				1951 <sup>173</sup>	78

**Tableau 1.** Nombre de billets vendus (en million) en moyenne par semaine.  
**Source :** Mercillon 1953 : 68.

---

<sup>173</sup> Mercillon ne fournit malheureusement pas le nombre de billets vendus en moyenne par semaine pour les années 1949 et 1950.

L'étude du nombre de billets vendus par semaine entre 1922 et 1951 (tableau 1) révèle une évolution de la fréquentation moyenne par semaine en quatre étapes : 1) une progression entre 1922 et 1930 (de 40 à 90 millions) ; 2) une chute entre 1930 et 1934 (de 90 à 60 millions) ; 3) une seconde progression entre 1934 et 1936 (de 60 à 88 millions) ; puis un plateau entre 1936 et 1951 (aux alentours de 85 millions en moyenne). Le sommet de 90 millions de billets vendus en moyenne par semaine est atteint une première fois en 1930 et ne fut jamais dépassé (quoique supposément atteint à nouveau en 1946 et 1947)<sup>174</sup>.

Or, souligne Mercillon, selon les données établies par le U.S. Department of Commerce, le revenu des américains augmente d'un total de 85 milliards en 1932 à 206 milliards en 1949 (Mercillon 1953 : 66). Mercillon mentionne par ailleurs que la population américaine croît de 20%<sup>175</sup> entre 1930 et 1950. Ni l'augmentation du revenu des Américains, ni l'accroissement de la population ne semblent influencer le nombre de billets vendus hebdomadairement.

La demande du produit film dans le marché américain est ainsi devenue insensible au tournant des années 1930, c'est-à-dire qu'en cas d'élévation du niveau de vie, la demande reste stationnaire, et l'est demeurée jusqu'au début des années 1950. Comme le rappelle Mercillon, « *l'élasticité* [ou sensibilité] d'un

---

<sup>174</sup> Les chiffres avancés par le *Wall Street Journal* diffèrent de ceux de la MPAA (anciennement la MPPDA) pour les années entre 1946 et 1948 : 80,5 en 1946, 78,2 en 1947 et 67 en 1948. Cité dans Schatz 1997 : 291.

<sup>175</sup> Mercillon ne donne malheureusement pas la source de cette statistique. Il s'agit en fait d'une augmentation de 22,8% selon le U.S. Census Bureau. En effet, selon les recensements effectués, la population américaine a augmenté de 122 775 046 en 1930 à 150 697 361 en 1950.

*besoin teste son degré de saturation sociale* » (Mercillon 1953 : 72)<sup>176</sup>. Il conclut que « *le cinéma américain n'est plus une industrie en expansion [...]* puisqu'il semble que le marché ait atteint dès 1929 son point de saturation » (Mercillon 1953 : 72-73)<sup>177</sup>.

Il est très difficile, dans un marché saturé, d'augmenter la consommation des utilisateurs actuels et d'attirer de nouveaux consommateurs. La saturation du marché complique par ailleurs la venue de nouvelles entreprises dans le marché de l'industrie cinématographique. L'insensibilité de la demande du produit film dans le marché américain serait ainsi, selon Mercillon, l'une des principales forces qui auraient maintenu la structure oligopolistique de l'industrie cinématographique depuis le tournant des années 1930.

### **7.7.3 La conduite des entreprises**

Le travail de Mercillon sur la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) permet de mettre en lumière la manière selon laquelle certaines politiques publiques de l'industrie du cinéma américain participèrent également au maintien d'une structure oligopolistique.

---

<sup>176</sup> Les mots en italiques sont dans le texte original.

<sup>177</sup> Les mots en italiques sont dans le texte original.

Au tournant des années 1920, l'industrie se voit la cible d'attaque venant de la presse et de plusieurs groupes sociaux. On suspecte Hollywood d'être un haut lieu de décadence et on accuse les grandes firmes de promouvoir la débauche sur les écrans de cinéma. Ces accusations étaient souvent justifiées par la vie scandaleuse de certains artistes. Plusieurs états américains mirent en place des lois visant à censurer certaines images durant l'année 1921. Les principes généraux de ces lois différaient toutefois grandement d'un état à l'autre. Il devenait ainsi interdit de montrer une femme fumer à l'écran dans le Kansas, alors qu'il était possible de le faire en Ohio. Une femme enceinte pouvait apparaître sur les écrans de l'état de New York, alors qu'il était interdit de le faire sur les écrans de Pennsylvanie (Leff et Simmons 2001 : 4).

Les grandes compagnies de production et de distribution se regroupèrent pour créer en 1922 la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). L'une des missions principales de cette association fut de veiller à l'observation de règles morales et politiques au sein de la production cinématographique de ses membres pour éviter de voir des scènes censurées dans certains états. L'objectif était d'assurer la diffusion d'un produit homogène partout dans le pays.

Pour Mercillon, la MPPDA constitue non seulement une politique de relation publique efficace permettant de rehausser l'opinion du public face à l'industrie du cinéma américain, mais elle devient également « un moyen supplémentaire de contrôle entre les mains des grandes compagnies »

(Mercillon 1953 : 62). En effet, à partir de 1935, la Production Code Administration (PCA), l'une des branches de la MPPDA, procèdent à la vérification de tous les films et accorde un certificat numéroté à ceux respectant des règles morales et politiques précises : « Les monopoles économiques ont poussé au maximum leur logique interne et sont parvenus à contrôler étroitement le contenu intellectuel ou social, de leur produit » (Mercillon 1953 : 62). Il était impossible pour les producteurs indépendants de diffuser leurs films sur les grands circuits de salles sans un certificat de la PCA. Pour Mercillon, les tendances conservatrices générales au sein de la MPPDA permettent aux grands studios qui la contrôlent d'influencer la structure du marché en restreignant la différenciation des produits offerts :

[Les indépendants] cherchent souvent à innover et la série des « tabous » imposés par le code leur interdit bien souvent de le faire. Les grandes compagnies considèrent, elles, que tout changement de cet ordre ne leur amènerait qu'ennuis et surtout risque de concurrence. Il est préférable de stériliser l'art à la source (Mercillon 1953 : 62).

Dans un tel contexte, tous les studios (que ce soit les grandes firmes ou les indépendants) proposent donc des produits à peu près similaires entre eux. Les spectateurs ont par conséquent peu de raisons d'en préférer un (un film produit par les indépendants par exemple) plutôt qu'un autre. Cette situation du marché avantage les grandes firmes.

Le nombre de films rejetés par la PCA entre 1935 et 1945 illustre, selon Mercillon, une certaine progression vers une production homogène dans l'industrie du cinéma américain (voir tableau 2) :

Année	Approuvés	Rejetés
1935	1748	14
1936	1594	3
1937	1462	9
1938	1427	4
1939	1311	2
1940	1237	2
1941	1293	2
1942	1231	3
1943	866	1
1944	1009	0
1945	912	0

**Tableau 2.** Liste des longs/courts métrages approuvés par la PCA 1935-1945.  
**Source :** Mercillon 1953 : 61.

Même s'il ne le mentionne pas explicitement, il est fort probable que Mercillon tire ces données de l'*Annual Report to the Motion Picture*

*Association*, soit le rapport annuel de la MPPDA (devenue la MPAA en 1946) publié le 25 mars 1946. Ce rapport figure dans la bibliographie à la fin de son ouvrage (Mercillon 1953 : 197)

Dans ce cas précis, la liste des longs et courts métrages approuvés par la PCA entre 1935 et 1945 publié dans l'*Annual Report to the Motion Picture Association* est en quelque sorte détourné de son usage social par Mercillon. En effet, dans le cadre de son analyse, cette liste devient un instrument pour saisir le processus d'homogénéisation de la production de cinéma américain (14 films rejetés en 1935 et aucun en 1944 et 1945).

Je rappelle également que Mercillon interprète le déclin du nombre de films censurés par la PCA entre 1935 et 1945 comme la conséquence de la pression exercée par différents groupes sociaux (docteurs, hommes de loi, juges, professeurs) et commerciaux (Mercillon 1953 : 59). Cette liste devient ainsi, de manière plus générale, une source à partir de laquelle Mercillon appréhende l'adaptation d'une structure économique à une structure sociale.

L'économique et le social sont donc au final intimement liés pour expliquer, en partie du moins, le maintien de la structure de l'industrie du cinéma américaine.



## 7.8 La place de l'étude de l'organisation industrielle dans les études cinématographiques

Les travaux de Mercillon ont eu un certain impact sur l'histoire économique du cinéma en France comme j'ai tenté de le montrer à la section 7.2. Quelques chercheurs français ont en effet référé directement aux résultats des travaux de Mercillon. Le modèle utilisé par Mercillon – l'étude de l'organisation industrielle – a toutefois été largement repris dès 1960. Michael Conant fut l'un des premiers à mettre en œuvre ce modèle dans son livre *Antitrust in the Motion Picture Industry. Economic and Legal Analysis* (1960)<sup>178</sup>. Cet ouvrage constitue selon Robert Allen et Douglas Gomery un exemple bien mené d'analyse économique dans une perspective industrielle :

In Michael Conant's study of the aforementioned anti-trust case, *U.S. v. Paramount et al.* (1948), we find a well-wrought example of how an industrial economist analyzes governmental attempts to alter the structure, conduct, and performance in the U.S. motion picture industry (Allen et Gomery 1985 : 141).

Douglas Gomery a également utilisé l'étude de l'organisation industrielle durant les années 1970 dans ses analyses sur l'avènement du son

---

<sup>178</sup> Conant ne mentionne pas les travaux de Mercillon dans son ouvrage.

(Gomery 1976a et Gomery 1976b par exemple). Plus récemment, Gerben Bakker s'est appuyé sur ce modèle pour étudier l'augmentation massive durant les années 1920 des dépenses consacrées à la production de films et de marketing dans son livre *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940* paru en 2008 (Bakker 2008 : 185-228).

En somme, si on ne se réfère désormais presque plus aux résultats des travaux de Mercillon, l'étude de l'organisation industrielle demeure un modèle encore utilisé de nos jours dans l'histoire économique du cinéma.

## Conclusion

Dans cette thèse, j'ai cherché à analyser de manière approfondie la conception dominante de l'historiographie du cinéma dans les études cinématographiques. Comme je le démontre sur des bases empiriques solides (sections 3.1 et 3.2), l'historiographie du cinéma se résume à la succession de deux grands courants historiques pour la vaste majorité des chercheurs : l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma. Cette périodisation, très utilisée, mais paradoxalement peu clairement définie, fut d'abord proposée par quelques historiens durant les années 1970 et 1980 et a fini par faire consensus au tournant des années 1990 en France, aux États-Unis et en Angleterre notamment. Puisqu'elle est le résultat d'un effort collectif réparti sur plusieurs années, il m'a donc fallu « construire » depuis l'intérieur d'un vaste ensemble de discours d'historiens du cinéma, d'historiens « tout court » et de théoriciens du cinéma ce qu'est faire l'histoire selon ces deux courants de l'histoire du cinéma.

Pour les nouveaux historiens du cinéma, l'histoire traditionnelle se résume à un discours narratif aux ambitions globalisantes, orienté sur

l'événementiel et organisé selon une temporalité linéaire et un principe explicatif de causalité. La visée principale de ce type de discours est de participer au processus de légitimation du cinéma en tant qu'art. Les historiens traditionnels se fient davantage à leur mémoire et à leur jugement qu'à des documents d'archives. Ils utilisent des procédures d'analyse issues de l'histoire de l'art et de la critique littéraire qui isolent la dimension esthétique de l'objet historique cinéma des autres dimensions (sociale, politique et économique). Il en résulte une succession d'auteurs et de chefs-d'œuvre. Les historiens traditionnels ont une vision téléologique de l'histoire et se détachent peu des périodisations du courant méthodique, marquées principalement par les grands événements politiques ou économiques.

La nouvelle histoire du cinéma est fondée quant à elle sur l'élaboration de problématiques à résoudre, d'hypothèses à vérifier et d'un outillage conceptuel issu d'une variété de disciplines (sémiologie, narratologie, économie, sociologie, etc.) que les historiens appliquent à une diversité de sources primaires pour construire leurs objets d'études et les faits historiques. Une importance particulière est accordée à la critique des sources primaires. Le cinéma est envisagé dans un champ plus élargi : il est considéré comme un art, un divertissement populaire, un outil pédagogique, un instrument de promotion, etc. Le discours des nouveaux historiens du cinéma est à la fois descriptif et démonstratif, puisque ces derniers doivent indiquer et décrire de manière

précise leurs questions de recherche, leurs hypothèses, leurs méthodes et les sources qu'ils utilisent.

L'analyse et l'historicisation de ces deux courants historiques me permettent de mieux appréhender l'acte derrière cette périodisation. L'élaboration du concept d'« histoire traditionnelle » fut nécessaire afin de consolider, chez les historiens qui officiaient à la fin des années 1970 et durant les années 1980, le sentiment d'appartenance à un groupe constitué autour d'un ensemble de règles précises et qui sera nommé « nouvelle histoire » quelques années plus tard. Il s'agit en quelque sorte d'une instrumentalisation de l'acte de périodisation dans la mesure où l'objectif ici est d'abord et avant tout de mettre en évidence la rupture que les nouveaux historiens, ceux-là mêmes qui établissent la périodisation, opèrent au sein de l'historiographie du cinéma. Leur ambition n'est pas de rendre compte de la richesse de l'évolution du discours historique sur le cinéma, comme en fait foi notamment l'occultation dans leur périodisation des histoires du cinéma parues entre 1896 et les années 1930 (voire même parfois jusque dans les années 1940). Pour les nouveaux historiens du cinéma, il semble ainsi inutile de se positionner contre ces discours historiques qui relèvent déjà d'une méthodologie historique largement désuète par rapport aux discours regroupés sous le label « histoire traditionnelle ».

Si les nouveaux historiens ont renouvelé la démarche historique concernant l'étude de période (comme celle du cinéma des premiers temps) et

de cas particulier en histoire du cinéma, l'examen de la place accordée au dispositif cinématographique *Hale's Tours* dans les histoires générales (chapitre 4) me permet toutefois d'atténuer la rupture qu'ils auraient pratiquée et d'affirmer que les nouveaux historiens n'ont pas remis en question la démarche de l'écriture générale de l'histoire ni interrogé ses présupposés méthodologiques. La relative extériorité des nouveaux historiens du cinéma à la discipline de l'histoire – par rapport essentiellement à leurs origines disciplinaires (narratologie, sémiologie, économie, etc.) –, explique probablement cette absence de réflexion sur la nécessité de repenser la synthèse historique, contrairement aux historiens de l'histoire sciences-sociales comme Lucien Febvre et Marc Bloch.

J'engage également dans cette thèse l'examen des discours historiques de G-Michel Coissac, Maurice Bardèche, Robert Brasillach (tous trois au chapitre 5), Georges Sadoul (chapitre 6) et Henri Mercillon (chapitre 7) à l'aide de la notion d'opération historiographique de Michel de Certeau. L'approche privilégiée dans cette recherche consiste en l'analyse en profondeur de quelques cas spécifiques de l'historiographie française du cinéma. J'ai ainsi choisi de laisser de côté toute ambition de périodisation globalisante. Il me semble d'emblée nécessaire d'étudier minutieusement les discours historiques avant d'opter pour ce dernier type d'approche qui se situe à mon sens trop souvent en surface et qui ne permet pas de rendre compte d'aspects importants dans

l'écriture de l'histoire. C'est justement en comparant l'étude de certains discours historiques (ceux notamment de Sadoul et Mercillon) avec l'analyse des changements (sections 3.3, 3.4 et 3.5) sur le plan historiographique entre l'histoire traditionnelle et la nouvelle histoire du cinéma que l'on se rend compte que la périodisation la plus largement adoptée par les chercheurs en études cinématographiques ne donne qu'une idée approximative de l'évolution des discours historiques sur le cinéma<sup>179</sup>.

À la lumière de mes recherches, le discours de Sadoul ne se résume pas uniquement à un discours linéaire dans lequel se succèdent des inventions et des œuvres phares. Dans le premier tome de son *Histoire générale du cinéma* (1946a), la démarche de Sadoul se distingue de celle de ses prédécesseurs puisque l'économique et le social y apparaissent comme le soubassement de l'avènement du cinéma. En articulant la dimension socio-économique avec d'autres paliers comme la science et la technique, Sadoul sort du déterminisme technologique selon lequel la technologie s'appuie essentiellement sur la science. En effet, Sadoul ne fait pas découler l'évolution des dispositifs d'animation et/ou de projection d'images depuis 1832 du seul mouvement de l'avancement de la connaissance scientifique. En s'appuyant sur l'exemple complexe de l'évolution des métiers à tisser tiré des travaux de von Schulze-Gaevernitz, il fait intervenir dans l'avènement du Cinématographe des

---

<sup>179</sup> Il en va de même pour les quelques autres périodisations proposées notamment par Kusters (1996), Bordwell (1997) ou Oldrini (2004).

exigences économiques, des besoins sociaux et des innovations scientifiques et technologiques. En somme, Sadoul organise les faits sous des formes beaucoup plus articulées que ce que les caractéristiques de l'histoire traditionnelle pourraient nous laisser croire.

Même si ma recherche s'arrête en théorie en 1953 avec la parution de l'ouvrage *Cinéma et monopoles* d'Henri Mercillon, je me suis permis des incursions ciblées pour la période qui s'étend de 1954 à 1964, en ce qui concerne la réflexion méthodologique de Sadoul sur la relation entre l'histoire du cinéma et les sources primaires. En effet, Sadoul entame également à partir des années 1950 une réflexion approfondie sur la relation entre l'histoire du cinéma et les sources primaires. Il prend conscience de l'importance d'analyser la cohérence des traces qu'il utilise (critique interne), ainsi que leur authenticité, leur provenance et leur intégralité (critique externe), deux concepts développés par les historiens méthodiques puis mis au point par les tenants de l'histoire-sciences sociales. Malgré son désir de faire témoigner une vaste diversité de traces, la relation de Sadoul aux sources primaires demeure « filmocentrique ». Comme j'ai tenté de le montrer avec l'étude de cas concernant *Life of an American Fireman* de Porter (1903), la faiblesse dans la démarche de Sadoul se situe moins dans le fait qu'il ne visionne pas le film sur lequel porte son étude historique que dans la substitution du catalogue de vente (source écrite) à ce film. Pour Sadoul, dans ce cas précis, le catalogue devient une transposition



directe sur papier du film qu'il se permet ainsi d'interroger comme s'il était en contact avec une source filmique. Le « filmocentrisme » de sa démarche historique se trouve également dans son utilisation d'autres sources écrites comme la presse corporative ou les programmes de salles que Sadoul compulse essentiellement pour constituer des filmographies.

Finalement, comme je l'ai démontré au chapitre 7, la parution de *Cinéma et monopoles* (1953) de Mercillon représente un moment important dans l'historiographie française du cinéma, puisque cet ouvrage constitue notamment l'un des rapprochements les plus importants entre l'histoire et l'histoire du cinéma. En effet, *Cinéma et monopoles* s'inscrit dans la lignée du renouveau de l'histoire économique et sociale en France qui émerge après la Deuxième Guerre mondiale. Plus précisément, Mercillon construit son objet historique, « la structure de l'industrie cinématographique américaine », en fonction d'une série de questions auxquelles il veut répondre – comment l'industrie du cinéma américain en est venue à dominer le marché international et quelles sont les forces qui la maintiennent en place ? – et utilise un appareillage conceptuel issu de l'étude de l'organisation industrielle pour y répondre.

Mercillon a reçu une formation universitaire dans une discipline constituée, l'économie. Il appréhende ainsi l'objet historique « cinéma » selon une grille de lecture issue de ce champ. Sa démarche se compare à celle de certains tenants de la nouvelle histoire du cinéma qui ont pour la plupart investi

l'objet « historique » cinéma selon une grille de lecture issue d'une discipline constituée, comme la narratologie (Gaudreault 1980), l'économie (Gomery 1976b) ou la sémiologie (Gunning 1984).

Sadoul et Mercillon appréhendent tous deux l'objet historique « cinéma » à partir de la discipline de l'économie. Cela ne signifie pas toutefois que Mercillon doit être considéré comme l'accomplissement de la perspective sadoulienne. Les deux historiens construisent des objets distincts qu'ils étudient à partir d'outils conceptuels différents : le livre de Mercillon est une histoire économique basée sur l'étude de l'organisation industrielle, alors que le premier tome de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul est une histoire technologique renouvelée à partir des thèses de von Schulze-Gaevernitz développées dans son livre d'économie sociale *La grande industrie, son rôle économique et social*.

L'étude en profondeur des discours historiques constitue selon moi la condition *sine qua non* pour renouveler sur des bases solides l'historiographie du cinéma et mettre à mal un certain nombre d'idées reçues et de conceptions générales (et approximatives). Ces *a priori* s'avèrent particulièrement tenaces et répandus comme j'ai pu le démontrer et occultent toute la richesse de l'écriture de l'histoire du cinéma. Un tel programme de recherche pose toutefois d'importants défis. Il importe notamment d'historiciser plusieurs déterminations de l'écriture de l'histoire qui sont à la fois extérieures et intérieures au cercle des activités personnelles de l'historien. Il est nécessaire

notamment d'établir l'histoire des archives cinématographiques, puisque l'historien est tributaire de la conservation et du classement des archives de son époque. Les quelques ouvrages publiés sur le sujet concernent davantage leur fondation et l'évolution de leur collection<sup>180</sup>. Très peu d'informations existent sur l'histoire de la disponibilité de leur documentation (une trace n'est utile à l'historien que s'il peut la consulter) et la fréquentation des chercheurs (qui visita telles archives et quelles traces furent consultées ?)<sup>181</sup>.

L'examen des procédures d'analyse et d'enquête utilisées par les historiens constitue un autre défi de taille pour un projet d'historiographie du cinéma. En effet, jusqu'aux alentours des années 1970, les historiens du cinéma n'énonçaient pas clairement leur méthode et leur cadre théorique. Il faut par ailleurs demeurer vigilant face aux déclarations d'intention que l'on trouve dans certaines introductions d'histoires du cinéma. En effet, si certains historiens peuvent exalter en introduction une méthodologie qu'ils ne mettent pas vraiment en œuvre dans leur discours, d'autres comme Bardèche et Brasillach ont plutôt tendance à diminuer la part de travail historique qu'ils font. Ces derniers semblent se placer uniquement en témoins de l'avènement du cinéma – « Nous avons vu naître un art » (Bardèche et Brasillach 1935 : 7) écrivent-ils en introduction de leur *Histoire du cinéma* –, alors que mon analyse de leur

---

<sup>180</sup> Je pense notamment à Roud 1983, Langlois et Myrent 1986, Mannoni 2006, Barbin 2005, Houston 1994 et Borde 1983.

<sup>181</sup> Haidee Wasson est l'une des rares chercheurs à s'être penchée sur le sujet concernant le Film Library du Museum of Modern Art à New York. Voir Wasson 2005.

ouvrage révèle qu'ils font, à certains égards, travail minimal d'exploration de sources primaires – visionnage de films dans les ciné-clubs et lecture de revues spécialisées de l'époque – et empruntent des concepts de la critique littéraire et du théâtre (auteur, œuvre, langage, etc.) pour mettre à jour de nouvelles informations.

Dans la grande majorité des cas, il faut donc faire un travail de rétro-ingénierie, c'est-à-dire étudier attentivement le discours pour déterminer l'appareillage conceptuel convoqué. Ce travail doit être mis en parallèle avec l'histoire des disciplines à partir desquelles les historiens se créent des grilles de lecture. Par exemple, pour bien analyser un ouvrage comme celui de Mercillon et comprendre l'outillage conceptuel qu'il utilise, il faut connaître l'histoire de l'organisation industrielle.

Pour conclure, de récents travaux en théorie de l'histoire sont susceptibles de nous fournir les outils nécessaires pour identifier les différentes forces de changements dans l'historiographie du cinéma. Les travaux de Gabrielle M. Spiegel sur l'avènement du « linguistic-turn » dans l'historiographie occidentale au cours des années 1960 l'ont amené à conclure qu'un changement de paradigme en historiographie n'est possible que lorsque des transformations substantielles surviennent dans chacun des domaines de la structure triadique proposée par de Certeau :

only when change occurs in all three domains is it likely that a transformation in the systemic conditions within which the historical operation takes place—a “paradigm shift” in Kuhn’s sense—will occur (Spiegel 2007 : 6).

Selon cette position épistémologique, l’étude approfondie des discours historiques à partir de la structure triadique de Michel de Certeau s’avère ainsi essentielle afin d’accumuler l’information nécessaire à l’élaboration d’une périodisation précise de l’historiographie du cinéma.

## Bibliographie

### Livres, mémoires et thèses

### Histoire, méthodologie, historiographie

Alain. 1920. *Les propos d'Alain*. Volume 2. Paris : Nouvelle revue française.

Allen, Robert C., et Douglas Gomery. 1985. *Film History: Theory and Practice*. New York : Knopf.

Bloch, Marc. 1941 [1974] *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris : Armand Colin.

Bordwell, David. 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge : Harvard University Press.

Bourdé, Guy, et Hervé Martin. 1983. *Les écoles historiques*. Paris : Seuil.

Braudel, Fernand. 1949 [1979]. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris : Armand Colin.

Braudel, Fernand. 1969. *Écrits sur l'histoire*. Paris : Flammarion.

Caire-Jabinet, Marie-Paul. 2004. *Introduction à l'historiographie*. Paris : Armand Colin.

- Carbonell, Charles-Olivier. 1976. *Histoire et historiens. La mutation idéologique des historiens français*. Toulouse : Privat.
- de Certeau, Michel. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- de Jong, Henry W., et William G. Shepherd (dir.). 2007. *Pioneers of Industrial Organization. How the Economics of Competition and Monopoly Took Shape*. Cheltenham : Edward Elgar.
- Delacroix, Christian, François Dosse, et Patrick Garcia. 1999 [2007]. *Les courants historiques en France. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard.
- Dosse, François. 1987 [2005]. *L'histoire en miettes. Des Annales à la « Nouvelle Histoire »*. Paris : La Découverte.
- Duby, Georges, et Guy Lardeau. 1980. *Dialogues*. Paris : Flammarion.
- Farge, Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil.
- Febvre, Lucien. 1953 [1992]. *Combats pour l'histoire*. Paris : Armand Colin.
- Furet, François. 1982. *L'atelier de l'histoire*. Paris : Flammarion.
- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS.
- Gauthier, Christophe. 2007a. *Une composition française. La mémoire du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale*. Thèse de doctorat d'histoire. Université Paris 1.
- Kaplan, Alice Yaeger. 1986. *Reproductions of Banality: Literature and French Intellectual Life*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Kuhn, Thomas. 1962 [1983]. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion.
- Labrousse, Ernest. 1967. *L'histoire sociale. Sources et méthodes*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Lagny, Michèle. 1992a. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris : Armand Colin.

- Langlois, Charles-Victor, et Charles Seignobos. 1898 [1992]. *Introduction aux études historiques*. Paris : Kimé.
- Marie, Michel. 2006. *Guide des études cinématographiques et audiovisuelles*. Paris : Armand Colin.
- Noiriel, Gérard. 1996 [2005]. *Sur la « crise » de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- Seignobos, Charles. 1901. *La méthode historique appliquée aux sciences sociales*. Paris : Félix Alcan.
- Seignobos, Charles. 1906. *L'histoire dans l'enseignement secondaire*. Paris : Armand Colin.
- Veyne, Paul. 1971 [1978]. *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Vinck, Dominique. 1995. *Sociologie des sciences*. Paris : Armand Colin.
- Voltaire. 1764. *Dictionnaire philosophique, portatif*. Londres : s. é.
- Wall, Irwin. 1991. *The United States and the Making of Postwar France, 1945-1954*. New York : Cambridge University Press.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory, the Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.

## Histoire et théorie du cinéma

- Amo, Antonio del. 1945. *Historia universal del cine* [World history of film]. Madrid : Ultra.
- Bächlin, Peter. 1947. *Histoire économique du cinéma*. Paris : La Nouvelle Édition.
- Bächlin, Peter, Georg Schmidt et Werner Schmalenbach. 1947. *De film - sociaal, economisch, artistiek* [The film - social, economic, artistic]. Amsterdam : Stedelijk Museum.



- Bakker, Gerben. 2008. *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Balio, Tino. 1993. *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. New York / Toronto : Scribner / Collier Macmillan Canada.
- Barbin, Pierre. 2005. *La Cinémathèque française : inventaire et légendes (1936-1986)*. Paris : Vuibert.
- Bardèche, Maurice, et Robert Brasillach. 1935. *Histoire du cinéma*. Paris : Denoël et Steele.
- Bardèche, Maurice, Iris Barry (traduction et amendements) et Robert Brasillach. 1938. *The History of Motion Pictures*. New York : W. W. Norton & company, et Museum of Modern Art.
- Benghozi, Pierre-Jean. 1989. *Le cinéma : entre l'art et l'argent*. Paris : L'Harmattan.
- Bianchi, Pietro, et Franco Berutti. 1957. *Storia del Cinema* [History of Cinema]. Milan : Garzanti.
- Bonnell, René. 1978. *Le cinéma exploité*. Paris : Éditions du Seuil.
- Borde, Raymond. 1983. *Les cinémathèques*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- Bordwell, David, et Kristin Thompson. 1994 [2010]. *Film History: An Introduction*. New York : McGraw-Hill Higher Education.
- Brownlow, Kevin. 1968. *The Parade's Gone By...* . New York : Alfred A. Knopf.
- Broz, Jaroslav, et Myrtil Frida. 1959. *Historie Československého filmu v obrazech 1898–1930* [History of Czechoslovak film in Pictures 1898-1930]. Prague : Orbis.
- Brusendorff, Ove. 1939-1941. *Filmen: dens navne og historie* [The film: its titles and history]. 3 tomes. Copenhagen : s. é.
- Burch, Noël. 1991. *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris : Nathan.

- Calder-Marshall, Arthur, Paul Rotha et Basil Wright. 1961. *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. Londres : Hutchinson.
- Casetti, Francesco. 1999 [2005]. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Armand Colin.
- Charensol, Georges. 1930. *Panorama du cinéma*. Paris : Éditions Kra.
- Chim, Paul Roselé. 2003. *Économie du cinéma de l'audiovisuel et de la communication*. Paris : Publibook.
- Coissac, G.-Michel. 1925. *Histoire du Cinématographe. De ses origines à nos jours*. Paris : Éditions du Cinéopse / Librairie Gauthier-Villars.
- Conant, Michael. 1960. *Antitrust in the Motion Picture Industry. Economic and Legal Analysis*. Berkeley : University of California Press.
- Cook, David A. 1981 [1996]. *A History of Narrative Film*. New York : W. W. Norton & Company.
- Creton, Laurent. 2000. *Le cinéma et l'argent*. Paris : Nathan.
- Crowther, Bosley. 1957. *The Lion's Share: The Story of an Entertainment Empire*. New York : Dutton.
- Dacie, Jean. 1992. *Les structures et la situation de la production audiovisuelle en France : étude de l'évolution économique de la Société française de Production et de Création audiovisuelles (S.F.P.) de 1975 à 1990*. Thèse de doctorat. Université Paris 1.
- Demenÿ, Georges. 1909. *Les origines du cinématographe*. Paris : Henry Pailin.
- Deslandes, Jacques. 1963. *Le boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*. Paris : Éditions du Cerf.
- Dixon, Wheeler Winston, et Gwendolyn Audrey Foster. 2008. *A Short History of Film*. New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press.
- Donnadieu, A. L. 1897. *La photographie animée : ses origines, son exploitation, ses dangers*. Paris : Charles Mendel.
- Durand, Jacques. 1958. *Le cinéma et son public*. Paris : Sirey.

- Farchy, Joëlle. 1992. *Le cinéma déchaîné. Mutation d'une industrie*. Paris : CNRS.
- Fell, John L. 1979. *A History of Films*. New York : Holt, Rinehart and Winston.
- Fernández Cuenca, Carlos. 1948-1950. *Historia del Cine* [History of Film]. 6 tomes. Madrid : Afrodísio Aguado.
- Ford, Charles, et René Jeanne. 1947-1962. *Histoire encyclopédique du cinéma*. 5 tomes. Paris : Laffont.
- Fossati, Giovanna. 2009. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Gardies André. 1993. *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Gauthier, Christophe. 1999. *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / École nationale des chartes.
- Ghirardini, Lino Lionello. 1959. *Storia generale del cinema (1895-1959)* [General history of cinema (1895-1959)]. Milan : Marzorati.
- Gomery, Douglas. 1986. *The Hollywood Studio System*. New York : St. Martin's Press.
- Gomery, Douglas. 1992. *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Londres : BFI Publishing.
- Grau, Robert. 1914. *The Theatre of Science: A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*. New York et Londres : Broadway Publishing Company.
- Gregor, Ulrich, et Enno Patalas. 1962. *Geschichte des Films* [History of film]. Gütersloh : Siegbert Mohn.
- Grieverson, Lee, et Peter Krämer (dir.). 2004. *The Silent Cinema Reader*. Londres et New York : Routledge.
- Grieverson, Lee, et Haidee Wasson (dir.). 2008. *Inventing Film Studies*. Durham : Duke University Press.

- Hall, Ben. 1961. *The Golden Age of the Movie Palace. The Best Remaining Seats*. New York : Clarkson N. Potter.
- Hazumi, Tsuneo. 1942. *Eiga gojunen-shi* [Fifty-year History of Film]. Tokyo : Masu shobo.
- Houston, Penelope. 1994. *Keepers of the Frame: The Film Archives*. Londres : BFI Publishing.
- Hubert-Lacombe, Patricia. 1996. *Le cinéma français dans la guerre froide, 1946-1956*. Paris : L'Harmattan.
- Iwasaki, Akira. 1958. *Nihon eiga sakka-ron* [Japanese Film Directors]. Tokyo : Chuokoron Sha.
- Jacobs, Lewis. 1939 [1974]. *The Rise of the American Film. A Critical History*. New York : Harcourt, Brace and Company.
- Jeanne, René, et Charles Ford. 1961. *Le cinéma et la presse 1895-1960*. Paris : Armand Colin.
- Knight, Arthur. 1957. *The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies*. New York : Macmillan.
- Koszarski, Richard (dir.). 1976. *The Rivals of D.W. Griffith: Alternate Auteurs, 1913-1918*. Minneapolis : Walker Art Center.
- Kracauer, Siegfried. 1947. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton : Princeton University Press.
- Kress, Émile. 1912. *Conférences sur la cinématographie*. Paris : Comptoir d'édition de « Cinéma-Revue ».
- Langlois, Georges P., et Glenn Myrent. 1986. *Henri Langlois : Premier citoyen du cinéma*. Paris : Denoël.
- Lapierre, Marcel (dir.). 1946. *Anthologie du cinéma*. Paris : La Nouvelle Édition.
- Lapierre, Marcel. 1948. *Les cent visages du cinéma*. Paris : Éditions Grasset.

- Le Faou, Lénaïg. 2011. *La Commission de recherches historiques de la Cinémathèque française : une matrice historiographique*. Mémoire de maîtrise. Université Rennes 2.
- Le Forestier, Laurent. 2006. *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé. 1905-1908*. Paris : L'Harmattan.
- Le Fraper, Charles. 1912. *Les projections animées. Manuel pratique à l'usage des directeurs de cinéma, des opérateurs et de toutes les personnes qui s'intéressent à la cinématographie*. Paris : Courrier cinématographique.
- Lebedev, Nikolai A. 1947. *Ocherki istorii kino sssr* [Essays on the history of the cinema in the U.S.S.R.]. Vol. 1 : *Nemoe kino* [The silent film]. Moscou : Goskinoizdat.
- Leff, Leonard J., et Jerold K. Simmons. 2001. *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington : The University Press of Kentucky.
- Leyda, Jay. 1960. *Kino: A History of the Russian and Soviet film*. Londres : Allen and Unwin.
- Macgowan, Kenneth. 1965. *Behind the Screen: The History and Techniques of the Motion Picture*. New York : Dell.
- Mannoni, Laurent. 2006. *Histoire de la Cinémathèque française. L'amour fou du cinéma*. Paris : Gallimard.
- Mast, Gerald. 1971. *A Short History of the Movies*. New York : The Bobbs-Merrill Company.
- Mazaraki, Magdalena. 2004. *La vie et l'oeuvre de Boleslaw Matuszewski (1856-1943)*. Mémoire de maîtrise. Université Paris 1.
- Mercillon, Henri. 1953. *Cinéma et monopoles. Le cinéma aux États-Unis : étude économique*. Paris : Armand Colin.
- Meusy, Jean-Jacques. 1995. *Paris-Palaces*. Paris : CNRS.
- Michalet, Charles-Albert. 1987. *Le drôle de drame du cinéma mondial*. Paris : Éditions de la Découverte.

- Mitry, Jean. 1967. *Histoire du cinéma. Art et Industrie. Vol. 1. 1895-1914*, Paris : Éditions Universitaires.
- Moussinac, Léon. 1925. *Naissance du cinéma*. Paris : J. Povolozky.
- Moussinac, Léon. 1925 [1967]. *Naissance du cinéma*. Dans *L'Âge ingrat du cinéma*, p. 29-138. Paris : Les Éditeurs Français Réunis.
- Musser, Charles. 1990. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York / Toronto : Scribner / Collier Macmillan Canada.
- Musser, Charles. 1991. *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley : University of California Press.
- Niver, Kemp (dir.). 1971. *Biograph Bulletins, 1896-1908*. Los Angeles : Locare Research Group.
- Noverre, Maurice. 1926. *Émile Reynaud, sa vie et ses travaux*. Brest : Le Nouvel art cinématographique.
- Nowell-Smith, Geoffrey (dir.). 1996. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford : Oxford University Press.
- Pasinetti, Francesco. 1939. *Storia del cinema dalle origini ad oggi* [History of cinema from its origins to today]. Rome : Edizioni di Bianco e Nero.
- Polan, Dana. 2007. *Scenes of Instruction. The Beginnings of the U.S. Study of Film*. Berkeley : University of California Press.
- Potonniée, Georges. 1928. *Les origines du Cinématographe*. Paris : Publications photographiques Paul Montel.
- Rabinovitz, Lauren. 1998a. *For the Love of Pleasure. Women, Movies, and Culture in Turn-of-the-Century Chicago*. Londres et New Jersey : Rutgers University Press.
- Ramsaye, Terry. 1926. *A Million and One Nights. A History of the Motion Picture*. 2 volumes. New York : Simon and Schuster.
- Robinson, David. 1973 [1981]. *The History of World Cinema*. New York : Stein and Day.

- Rodowick, D. N. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge : Harvard University Press.
- Rotha, Paul. 1930. *The Film Till Now. A Survey of the Cinema*. Londres : Jonathan Cape.
- Roud, Richard. 1983. *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. New York : Viking.
- Sadoul, Georges. 1946a. *Histoire générale du cinéma. Tome 1. L'invention du cinéma. 1832-1897*. Paris : Denoël.
- Sadoul, Georges. 1947a. *Histoire générale du cinéma. Tome 2. Les Pionniers du cinéma. 1897-1909*. Paris : Denoël.
- Sadoul, Georges. 1972. *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*. Paris : Flammarion.
- Sanderson, Richard Arlo. 1961. *A Historical Study of the Development of American Motion Picture Content and Techniques Prior to 1904*. Thèse de doctorat. University of Southern California.
- Schatz, Thomas. 1997. *Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s*. New York : Scribner.
- Schickel, Richard. 1964. *Movies. The History of an Art and an Institution*. New York : Basic Books.
- Sklar, Robert. 1975. *Movie-Made America. A Social History of American Movies*. New York : Random House.
- Sklar, Robert. 2001 [2002]. *A World History of Film*. New York : Harry N. Abrams.
- Smrz, Karel. 1933. *Dejiny Filmu* [History of Film]. Prague : Druzstevni prace.
- Sojcher, Frédéric. 1996. *Le cinéma belge et l'Europe : institutions et identités culturelles*. Thèse de doctorat. Université de Paris 1.
- Toeplitz, Jerzy. 1955-1961. *Historia Sztuki Filmowej* [The History of Film]. 3 tomes. Varsovie : FAW.

- Tranchant, Louis. 1912. *La cinématographie pour tous*. Paris : Comptoir d'édition de « Cinéma-revue ».
- Vitoux, Georges. 1896. *La photographie du mouvement, chronophotographie, Kinétoscope, Cinématographe*. Paris : Éditions Chamuel.
- Warner, Jack. 1964. *My First Hundred Years in Hollywood*. New York : Random House.
- Wexman, Virginia Wright. 1979 [2006]. *A History of Film*. Boston : Pearson / A & B.
- Winqvist, Sven G. 1967. *Svenska stumfilmer och deras regissörer: 1896-1931 en förteckning* [Swedish silent films and their directors: 1896-1931 a list]. Stockholm : Svenska Filminstitutet.
- Zglinicki, Friedrich von. 1956. *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer* [The Way of the film. The History of Cinematography and its Precursor]. Berlin : Rembrandt.
- Zukor, Adolph. 1953. *The Public is Never Wrong*. New York : G. P. Putnam's Sons.

## **Articles et chapitres d'ouvrage collectif**

## **Histoire, méthodologie, historiographie**

- [divers]. 1974. « Transcript of Discussion ». *Cinema Journal* 14 (2) : 47-63.
- Aftalion, Albert. 1950. « Présentation ». *Revue économique* 1 (1) : 1-2.
- Albera, François. 2006. « Leçons d'histoire(s) (en France) ». *1895* 50 : 9-27.
- Albera, François. 2008. « Compte-rendu : Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe par André Gaudreault ». *Annales. Histoire, sciences sociales* 63 (6) : 1443-1445.



- Albera, François. 2011. « 1945 : trois “intrigues” de Georges Sadoul ». *Cinémas* 21 (2-3) : 49-85.
- Altman, Rick. 1977. « Towards a Historiography of American Film ». *Cinema Journal* 16 (2) : 1-25.
- Baldizzone, José, et Pierre Guibbert. 1982. « Du cinéma à l'histoire : pour une pratique sociale de la recherche historique ». *Cahiers de la Cinémathèque* 35-36 : 39-53.
- Barry, Iris. 1945. « Motion Pictures as a Field of Research ». *College Art Journal* 4 (4) : 206-209.
- Bastide, Bernard. 2004. « La commission de recherches historiques de la Cinémathèque française ». Dans Irène Bessière et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, p. 113-124. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Beck, Philip. 1985. « Historicism and Historism in Recent Film Historiography ». *Journal of Film and Video* 37 (1) : 5-20.
- Bloch, Marc. 1933. « Manuels ou synthèses ? ». *Annales d'histoire économique et sociale* 5 (19) : 67-71.
- Bloch, Marc. 1936. « Une introduction à la recherche historique ». *Annales d'histoire économique et sociale* 8 (37) : 51-52.
- Bordwell, David. 1994. « The Power of a Research Tradition: Prospects for Progress in the Study of Film Style ». *Film History* 6 (1) : 59-79.
- Bordwell, David, et Kristin Thompson. 1983. « Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema ». *Wide Angle* 5 (3) : 4-15.
- Braudel, Fernand. 1958. « Histoire et sciences sociales : la longue durée ». *Annales. Histoire, sciences sociales* 13 (4) : 725-753.
- Burguière, André. 1971. « Présentation : histoire et structure ». *Annales. Histoire, sciences sociales* 26 (3-4) : 1-7.

- Buscombe, Edward. 1977. « A New Approach to Film History ». Dans Ben Lawton et Janet Staiger (dir.), *Film Historical-Theoretical Speculations*, p. 1-9. New York : Redgrave.
- Card, James. 1950. « Problems of Film History ». *Hollywood Quarterly* 4 (3) : 279-288.
- Comolli, Jean-Louis. 1971a. « Technique et idéologie : caméra, perspective, profondeur de champ ». *Cahiers du Cinéma* 229 : 9-15.
- Comolli, Jean-Louis. 1971b. « Technique et idéologie (2) : caméra, perspective, profondeur de champ ». *Cahiers du Cinéma* 230 : 51-57.
- Comolli, Jean-Louis. 1971c. « Technique et idéologie (3) : caméra, perspective, profondeur de champ ». *Cahiers du Cinéma* 231 : 42-49.
- Comolli, Jean-Louis. 1971d. « Technique et idéologie (4) : caméra, perspective, profondeur de champ ». *Cahiers du Cinéma* 233 : 39-45.
- Comolli, Jean-Louis. 1972a. « Technique et idéologie (5) : caméra, perspective, profondeur de champ ». *Cahiers du Cinéma* 234-235 : 94-100.
- Comolli, Jean-Louis. 1972b. « Technique et idéologie (6) : caméra, perspective, profondeur de champ ». *Cahiers du Cinéma* 241 : 20-24.
- Daudelin, Robert. 1992. « En guise d'ouverture ». Dans Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning (dir.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, p. xxiii-xxv. Sainte-Foy / Lausanne : Les Presses de l'Université Laval / Éditions Payot Lausanne.
- Daudelin, Robert. 2010. « Les archivistes s'archivent ! ». *Journal of Film Preservation* 82 : 2-3.
- Delacroix, Christian, François Dosse, Patrick Garcia, et Michel Trebitsch. 2002. « Pourquoi Michel de Certeau aujourd'hui ? ». Dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Michel Trebitsch (dir.), *Michel de Certeau : les chemins d'histoire*, p. 13-22. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Deprez, Johan. 1990. « Vertical Integration and the Problem of Fixed Capital ». *Journal of Post Keynesian Economics* 13 (1) : 47-64.

- Durteste, Pierre. 2004. « Faut-il oublier Georges Sadoul ? Georges Sadoul, une jeunesse nancéienne ». *1895* 44 : 29-46.
- Eisner, Lotte H. 1953. « Comment écrire l'histoire du cinéma ». *Positif* 6 : 37-40.
- Elsaesser, Thomas. 1986. « The New Film History ». *Sight and Sound* 55 (4) : 246-251.
- Elsaesser, Thomas. 1990. « General Introduction. Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology ». Dans Thomas Elsaesser et Adam Barker (dir.), *Early Cinema: Space, Frame*, p. 1-8. Londres : British Film Institute.
- Elsaesser, Thomas. 1993. « Film Studies in Search of the Object ». *Film Criticism* 17 (2-3) : 40-47.
- Elsaesser, Thomas. 2001. « Writing and Rewriting Film History: Terms of a Debate ». *Cinema & Cie. International Film Studies Journal* 1 : 24-33.
- Febvre, Lucien. 1933a. « Entre l'histoire à thèse et l'histoire-manuel. Deux esquisses récentes d'histoire de France : M. Benda, M. Seignobos ». *Revue de synthèse* 5 (3) : 205-236.
- Febvre, Lucien. 1933b. « Une gigantesque fausse nouvelle : la grande peur de juillet 89 ». *Revue de synthèse* 5 (1) : 7-15.
- Febvre, Lucien. 1934. « Une histoire politique de la Russie moderne. Histoire-tableau ou synthèse historique ? ». *Revue de synthèse* 7 (1) : 29-36.
- Febvre, Lucien. 1936a. « Les recherches collectives et l'avenir de l'histoire ». *Revue de synthèse* 11 (1) : 7-14.
- Febvre, Lucien. 1936b. « De Spengler à Toynbee : quelques philosophies opportunistes de l'histoire ». *Revue de métaphysique et de morale* 43 (4) : 573-602.
- Febvre, Lucien. 1949. « Vers une autre histoire ». *Revue de Métaphysique et de Morale* 54 (3-4) : 225-247.
- Ferrieu, Michelle. 1954. « L'oligopole ». *Cahiers du cinéma* 35 : 63-64.

- Fitzpatrick, Sheila. 2007. « Revisionism in Soviet History ». *History and Theory* 46 : 77-91.
- Francastel, Pierre. 1949. « Histoire générale du cinéma. Tome I. L'invention du cinéma, 1832-1897. Tome II. Les pionniers du cinéma, 1897-1909 par Georges Sadoul ». *L'Année sociologique* 3 (3) : 878-879.
- Friedmann, Georges. 1946. « Sur une histoire du cinéma ». *Annales. Histoire, sciences sociales* 1 (3) : 275-277.
- Gartenberg, Jon. 1984. « The Brighton Project: The Archives and Research ». *Iris - Revue de théorie de l'image et du son* 2 (1) : 5-16.
- Gaudreault, André. 1988. « L'histoire du cinéma revisitée : le cinéma des premiers temps ». *CinémAction* 47 : 102-108.
- Gaudreault, André, et Tom Gunning. 1989. « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma ? ». Dans Jacques Aumont, Michel Marie et André Gaudreault (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, p. 49-63. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Gaudreault, André, et Denis Simard. 1995. « L'extranéité du cinéma des premiers temps : bilan et perspectives de recherche ». Dans Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie et Vincent Pinel (dir.), *Les vingt premières années du cinéma français*, p. 15-28. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle et Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Gauthier, Christophe. 2004. « L'invention de l'archive : Georges Sadoul, historien ». Dans Irène Bessière et Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, p. 173-196. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Gauthier, Christophe. 2007b. « Le cinéma : une mémoire culturelle ». *1895* 52 : 9-26.
- Gomery, Douglas. 1983. « Historical Method and Data Acquisition: Douglas Gomery Replies to Charles Musser's "American Vitagraph: 1897-1901" ». *Cinema Journal* 22 (4) : 58-60.
- Grimm, Charles "Buckey". 1999. « A Paper Print Pre-History ». *Film History* 11 (2) : 204-216.

- Guinet, Léon. 1927. « Histoire du cinématographe par G.-Michel Coissac ». *Isis* 9 (1) : 125-127.
- Gunning, Tom. 1991. « Enigmas, Understanding, and Further Questions: Early Cinema Research in its Second Decade since Brighton ». *Persistence of Vision: the Journal of the Film Faculty of the City University of New York* 9 : 4-9.
- Gunning, Tom. 2003. « A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? ». *Kintop* 12 : 17-31.
- Gunning, Tom. 2004. « Le cinéma des premiers temps ». *Trafic* 50 : 327-336.
- Hirsch, Bertrand, et Jean-Pierre Chrétien. 2004. « Maîtriser le temps. Entretien avec Jacques Le Goff ». *Afrique & histoire* 2 : 19-29.
- Horak, Jan-Christopher. 1991. « FIAF Conference, Lisbon, 1989 / The Brighton FIAF Conference (1978): Ten Years After ». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 11 (3) : 279-291.
- Huff, Theodore. 1947. « Sadoul and Film Research ». *Hollywood Quarterly* 2 (2) : 203-206.
- Jeancolas, Jean-Pierre. 1989. « Un bilan navré des histoires du cinéma français ». Dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, p. 79-88. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Kenny, Michael. 2004. « The Case for Disciplinary History: Political Studies in the 1950s and 1960s ». *The British Journal of Politics & International Relations* 6 (4) : 565-583.
- Kessler, Frank, et Sabine Lenk. 2011 « L'écriture de l'histoire au présent. Débuts de l'historiographie du cinéma ». *Cinémas* 21 (1) : 21-41.
- Koszarski, Richard. 2012. « Film History Marches On! ». *Film History* 24 (4) : 364-367.
- Kusters, Paul. 1996. « New Film History. Grundzüge Einer Neuen Filmgeschichtswissenschaft ». *montage / AV* 5 (1) : 39-60.

- Lagny, Michèle. 1988. « Histoire et cinéma : des amours difficiles ». *CinémAction* 47 : 73-78.
- Lagny, Michèle. 1989. « Querelles : histoire ou cinéma ? ». *Hors Cadre* 7 : 131-150.
- Lagny, Michèle. 1992b. « Après la conquête, comment défricher ? ». *CinémAction* 65 : 29-36.
- Leutrat, Jean-Louis. 1984. « L’histoire comme diffraction d’une identité ». *Iris - Revue de théorie de l’image et du son* 2 (2) : 57-67.
- Leutrat, Jean-Louis. 1989. « Un dangereux supplément ou deux ou trois choses que je sais d’elle ». *Hors Cadre* 7 : 185-193.
- Lévi-Strauss, Claude. 1949. « Histoire et ethnologie ». *Revue de métaphysique et de morale* 54 (3-4) : 363-391.
- Leyda, Jay. 1974 « Toward a New Film History ». *Cinema Journal* 14 (2) : 40-41.
- Low, Rachel. 1946. « Histoire générale du cinéma. Tome 1. L’invention du cinéma by Georges Sadoul ». *Sight & Sound* 15 (58) : 64.
- Lyons, Timothy J. 1972. « A Short History of the Movies by Gerald Mast ». *Educational Theatre Journal* 24 (1) : 101-103.
- Marchal, Valérie. 2009. « Brevets, marques, dessins et modèles. Évolution des protections de propriété industrielle au XIXe siècle en France ». *Documents pour l’histoire des techniques* 17 : 106-116.
- Marichal, Robert. 1961. « La critique des textes ». Dans Charles Samaran (dir.), *L’histoire et ses méthodes*, p. 1247-1383. Paris : Gallimard.
- Martin, Hervé. 2002. « À propos de “L’opération historiographique” ». Dans Christian Delacroix et Alain Boureau (dir.), *Michel de Certeau : les chemins d’histoire*, p. 107-124. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Musser, Charles. 2004. « Historiographic Method and the Study of Early Cinema ». *Cinema Journal* 44 (1) : 101-107.
- Nash, Mark, et Steve Neale. 1977. « Film: History/Production/Memory ». *Screen* 18 (4) : 77-91.

- Nowell-Smith, Geoffrey. 1976. « Facts About Films and Facts of Film ». *Quarterly Review of Film and Video* 1 (3) : 272-275.
- Nowell-Smith, Geoffrey. 1977. « On the Writing of the History of the Cinema: Some Problems ». *Edinburgh '77 Magazine* 2 : 8-12.
- Ortoleva, Peppino. 1989. « Sur les rapports actuels entre historiographie et recherche cinématographiques ». *Hors Cadre* 7 : 151-161.
- Ory, Pascal. 2012. « Pour une enquête pluridisciplinaire sur l'histoire de la légitimation artistique ». *Sociétés & Représentations* 34 : 149-151.
- Pinel, Vincent. 1985. « Les histoires du cinéma : du singulier au pluriel ». Dans Pierre L'Herminier (dir.), *Cinéma pleine page. L'édition cinématographique de langue française*, p. 19-26. Paris : Flammarion / L'Herminier / Centre Georges Pompidou.
- Pithon, Rémy. 1974. « Cinéma et recherche historique. Esquisse d'une problématique. Éléments méthodologiques et bibliographiques ». *Revue suisse d'histoire* 24 : 26-65.
- Polan, Dana. 1983. « The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction/on Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism ». *Journal of Film and Video* 35 (2) : 77-81.
- Polan, Dana. 1989. « À l'américaine ». *Hors Cadre* 7 : 163-183.
- Popple, Simon. 1998. « "Cinema Wasn't Invented, It Grewed": Technological Film Historiography before 1913 ». Dans John Fullerton (dir.), *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*, p. 19-26. Londres : John Libbey.
- Prost, Antoine. 1994. « Charles Seignobos revisité ». *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 43 : 100-118.
- Putnam, Samuel. 1936. « Histoire du cinéma by Maurice Bardèche; Robert Brasillach ». *Books Abroad* 10 (4) : 425.
- Rheuban, Joyce. 1977. « A History of the American Avant-Garde Cinema by Marilyn Singer; the Essential Cinema: Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives, Volume One by P. Adams Sitney ». *Journal of the University Film Association* 29 (2) : 39-46.

- Russell, Catherine. 2004. « New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema ». *Cinema Journal* 43 (3) : 81-85.
- Sadoul, Georges. 1954. « Paradoxes et vérités sur l'histoire du cinéma ». *Cinéma 2* : 16-24 et 93-96.
- Sadoul, Georges. 1961a. « Photographie et cinématographie ». Dans Charles Samaran (dir.), *L'histoire et ses méthodes*, p. 771-782. Paris : Gallimard.
- Sadoul, Georges. 1961b. « Cinémathèques et photothèques ». Dans Charles Samaran (dir.), *L'histoire et ses méthodes*, p. 1167-1178. Paris : Gallimard.
- Sadoul, Georges. 1961c. « Témoignages photographiques et cinématographiques ». Dans Charles Samaran (dir.), *L'histoire et ses méthodes*, p. 1390-1410. Paris : Gallimard.
- Sadoul, Georges. 1964. « Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma ». Dans *La Biennale Di Venezia - Xxv Mostra Internazionale D'arte Cinematografica. Table ronde « Historiographie du cinéma »*. 30 août - 1<sup>er</sup> septembre 1964, p. 2-25.
- Simard, Denis. 1999. « De la nouveauté du cinéma des premiers temps ». Dans André Gaudreault, Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (dir.), *Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, p. 29-56. Québec / Paris : Éditions Nota Bene / Méridiens Klincksieck.
- Simiand, François. 1903. « Méthode historique et science sociale. Étude critique d'après les ouvrages récents de M. Lacombe et de M. Seignobos (fin) ». *Revue de synthèse historique* 6 (2) : 129-157.
- Sorlin, Pierre. 1984. « Promenade dans Rome », *Iris - Revue de théorie de l'image et du son* 2 (2) : 5-16.
- Spiegel, Gabrielle. 2007. « Revising the Past / Revisiting the Present: How Change Happens in Historiography ». *History and Theory* 46 (4) : 1-19.
- Thompson, Kristin. 1984. « Cinema 1900/06: An Analytical Study ». *Iris - Revue de théorie de l'image et du son* 2 (1) : 139-143.



- Tomasulo, Frank P. 2004. « Focus: What is Cinema? What is Cinema Journal? ». *Cinema Journal* 43 (3) : 79-101.
- Uricchio, William. 2003. « Historicizing Media in Transition ». Dans Henry Jenkins et David Thorburn (dir.), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, p. 23-38. Boston : The MIT Press.
- Vanderwood, Paul J. 1976. « Movie-Made America: A Social History of American Movies by Robert Sklar; Looking Away: Hollywood and Vietnam by Julian Smith ». *The History Teacher* 9 (4) : 665-667.
- Voicu, Sever J. 2010. « Au bout de 50 ans tout devient intéressant... : une prospection dans les archives de la FIAF ». *Journal of Film Preservation* 82 : 22-29.
- von Schulze-Gaevernitz, Gerhart. 1896. *La grande industrie, son rôle économique et social*. Paris : Guillaumin et cie.

## Histoire et théorie du cinéma

- [anonyme]. 1914. « Le “ciné-Journal” à l'étranger. Nouvelles d'Amérique ». *Ciné-Journal* 310, 1<sup>er</sup> août 1914 : 57-58.
- [anonyme]. 1938. « [Book Review] - the History of Motion Pictures by Maurice Bardèche; Robert Brasillach; Iris Barry ». *Journal of Educational Sociology* 12 (3) : 182-183.
- [anonyme]. 1948. « Recent Publications in Economic History ». *The Journal of Economic History* 8 (2) : 244-248.
- [anonyme]. 1954. « Cinéma et monopoles (Henri Mercillon) ». *Cinéma* 1 : 87.
- [anonyme]. 1957. Compte rendu du congrès de la recherche historique, congrès de la FIAF 1957 (2<sup>ème</sup> partie). Document remis par Christophe Dupin, administrateur délégué de la FIAF.
- [anonyme]. 1962. « The Library of Congress ». *Film Quarterly* 16 (2) : 42-44.
- [anonyme]. 2009. « à la une ». *La lettre du CNC* 66 : 3-5.

- [divers]. 1982. « La Gazette de l'institut ». *Cahiers de la Cinémathèque* 35-36 : I-XX.
- Abel, Richard. 2005. « Introduction ». Dans *Encyclopedia of Early Cinema*, Richard Abel (dir.), p. lx-lxii. New York : Routledge.
- Albera, François, et André Gaudreault. 2004. « Apparition, disparition et escamotage du “bonimenteur” dans l'historiographie française du cinéma ». Dans Giusy Pisano et Valérie Pozner (dir.), *Le muet a la parole*, p. 167-199. Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Allen, Richard A. 1986. « Review ». *Journal of American Studies* 20 (2) : 313-315.
- Allen, Robert C. 1977. « Film History: The Narrow Discourse ». Dans Ben Lawton et Janet Staiger (dir.), *Film Historical-Theoretical Speculations: 1977 Film Studies Annual*, p. 9-17. Pleasantville : Redgrave.
- Andrew, Dudley. 1999. « Excursions et fouilles dans le passé du cinéma ». Dans André Gaudreault, Germain Lacasse et Isabelle Raynald (dir.), *Le cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, p. 57-71. Québec / Paris : Éditions Nota bene / Méridiens Klincksieck.
- Andrew, Dudley. 2000. « The “Three Ages” of Cinema Studies and the Age to Come ». *PMLA* 115 (3) : 341-351.
- Atkinson, Brian, et Robin Miller. 2000. « More on consumer demand ». Dans Vivek Suneja (dir.), *Understanding Business: Markets*, p. 73-82. Londres : Routledge.
- Bartoli, Henri. 1955. « Cinéma et monopoles. Le cinéma aux États-Unis : étude économique ». *Revue économique* 6 (3) : 513-514.
- Baughman, James Lewis. 1984. « Review: “Thank You for Letting Us into Your Home”: TV and American History ». *Reviews in American History* 12 (12) : 600-605.
- Belton, John. 2002. « Digital Cinema: A False Revolution ». *October* 100 : 98-114.

- Bennett, Tony. 1983. « A Thousand and One Troubles: Blackpool Pleasure Beach ». Dans Tony Bennett et Victor Burgin (dir.), *Formations of Pleasure*, p. 138-155. Londres : Routledge.
- Bergman, Alix. 1948. « Sorbonne Inaugurates Course on History of Cinema ». *The French Review* 22 (1) : 78.
- Blom, Ivo. 1999. « Chapters From the Life of a Camera-Operator. The Recollections of Anton Nöggerath – Filming News and Non-Fiction, 1897-1908 ». *Film History* 11 (3) : 262-281.
- Borde, Raymond. 1988. « Le cinquantenaire de la FIAF ». *Positif* 327 : 33-40.
- Bowser, Eileen. 1979. « The Brighton Project: An Introduction ». *Quarterly Review of Film Studies* 4 : 509-538.
- Branigan, Edouard. 1979. « Color and cinema: problems in the writing of history ». *Film Reader* 4 : 16-34.
- Brown, B. S. 1916. « Hale's Tours and Scenes of the World ». *The Moving Picture World*, 15 juillet 1916 : 372.
- Burch, Noël. 1978. « Porter, or Ambivalence ». *Screen* 19 (4) : 91-105.
- Buscombe, Edward. 1975. « Notes on Columbia Pictures Corporation 1926-1941 ». *Screen* 16 (3) : 65-82.
- Chevallier, Jacques. 1954. « Cinéma et monopoles ». *Image et son* 68 : 10.
- Dimitriu, Christian. 2009. « Eileen Bowser - a Life Between Film History, Moma and FIAF ». *Journal of Film Preservation* 81 : 25-46.
- Dimitriu, Christian. 2010. « Les archives de la FIAF - À la recherche du chaînon manquant ». *Journal of Film Preservation* 82 : 13-21.
- Elsaesser, Thomas. 1998. « Early German Cinema: A Case for "Case Studies" or for "Recasting it all"? ». Dans John Fullerton (dir.), *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*, p. 264-278. Londres : John Libbey.
- Fielding, Raymond. 1968-1969. « Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture ». *Smithsonian Journal of History* 3 (4) : 101-121.

- Fielding, Raymond. 1970. « Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture ». *Cinema Journal* 10 (1) : 34-47.
- Fielding, Raymond. 1973. « Hale's Tours: Ultra-realism in the Pre-1910 Motion Picture ». Dans Donald E. Staples (dir.), *The American Cinema*, p. 13-23. Washington : U. S. Information Agency.
- Fielding, Raymond. 1983. « Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture ». Dans John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, p. 116-130. Berkeley : University of California Press.
- Forest, Claude. 1997. « L'évolution de l'exploitation en France dans les années cinquante ». Dans Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage (dir.), *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995*, p. 181-194. Paris : L'Harmattan.
- Friedberg, Anne. 2000. « The End of Cinema: Multimedia and Technological Change ». Dans Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, p. 438-452. Londres : Oxford University Press.
- Gaudreault, André. 1979. « Les détours du récit filmique : sur la naissance du montage parallèle ». *Cahiers de la Cinémathèque* 29 : 88-107.
- Gaudreault, André. 1980. « Temporalité et narrativité : le cinéma des premiers temps (1895-1908) ». *Études littéraires* 13 (1) : 109-139.
- Gaudreault, André. 1997. « Les vues cinématographiques selon Georges Méliès ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... ». Dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, p. 111-131. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Gili, Jean A. 1983. « Storia del cinema italiano ». *Positif* 274 : 78.
- Gomery, Douglas. 1976a. « The "Warner-Vitaphone Peril": The American Film Industry Reacts to the Innovation of Sound ». *Journal of the University Film Association* 28 (1) : 11-19.
- Gomery, Douglas. 1976b. « Writing the History of the American Film Industry: Warner Bros. and Sound ». *Screen* 17 (1) : 40-53.
- Gomery, Douglas. 1982. « History of the (Film) World, Part 2 ». *American Film* 8 (2) : 52-57 et 89.

- Gunning, Tom. 1984. « Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Film ». *Iris - Revue de théorie de l'image et du son* 2 (1) : 101-112.
- Gunning, Tom. 1994. « The World as Object Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904 ». *Film History* 6 (4) : 422-444.
- Hayes, Christian. 2009. « Phantom Carriages: Reconstructing Hale's Tours and the Virtual Travel Experience ». *Early Popular Visual Culture* 7 (2) : 185-198.
- Hec, Albert. 1914. « Le cinéma sur les boulevards. Notre enquête (fin) ». *Ciné-journal* 305, 27 juin 1914 : 21 et 24.
- Huhtamo, Erkki. 1995. « Encapsulated Bodies in Motion: Simulators and the Quest for Total Immersion ». Dans Simon Penny (dir.), *Critical Issues in Electronic Media*, p. 159-186. Albany : State University of New York Press.
- Iversen, Gunnar. 2001. « Normay in Moving Images: Hale's Tours in Norway in 1907 ». *Film History* 13 (1) : 71-75.
- Jeancolas, Jean-Pierre. 1993. « L'arrangement Blum-Byrnes à l'épreuve des faits ». *1895* 13 : 3-49.
- Kishino, Fumio, et Paul Milgram. 1994. « Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays ». *IEICE Transactions on Information and Systems*, E77-D (12) : 1321-1329.
- Labosier, James. 2004. « From the Kinetoscope to the Nickelodeon: Motion Picture Presentation and Production in Portland, Oregon, from 1894 to 1906 ». *Film History* 16 (3) : 286-323.
- Le Forestier, Laurent. 2012. « From Craft to Industry. Series and Serial Production Discourses and Practices in France ». Dans Nicolas Dulac, André Gaudreault et Santiago Hidalgo (dir.), *A Companion to Early Cinema*, p. 183-201. Oxford : Blackwell-Wiley.
- Levy, David. 1979. « The "Fake" Train Robbery ». *Les Cahiers de la cinémathèque* 29 : 42-56.

- Levy, David. 1982 « Re-constituted Newsreels, Re-enactments and the American Narrative Film ». Dans Roger Holman (dir.), *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, p. 243-260. Londres : The National Film Archive.
- Mannoni, Laurent. 2006. « Henri Langlois and the Musée du Cinéma ». *Film History* 18 (3) : 274-287.
- Marinone, Isabelle. 2004. « Qu'est-ce que le cinéma "Humain" ... ? Retour sur une conception du cinéma défendue par Henry Poulaille ». *1895* 43 : 5-14.
- Méliès, Georges. 1907. « Les vues cinématographiques. Causerie par Geo. Méliès ». *Annuaire général et international de la photographie*. Paris : Librairie Plon : 362-382.
- Mercillon, Henri. 1955. « Où en est l'économie du cinéma américain ». *Cahiers du cinéma* 54 : 65-71.
- Mottram, Ron. 1974. « Influences Between National Cinemas: Denmark and the United States » *Cinema Journal* 14 (2) : 3-10.
- Musser, Charles. 1999. « Nationalism and the Beginnings of Cinema ». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19 (2) : 149-176.
- Musser, Charles. 2012. « The Early Cinema of Edwin S. Porter ». Dans Cynthia Lucia, Roy Grundmann et Art Simon (dir.), *The Wiley-Blackwell History of American Film*, p. 1-48. Londres : Blackwell Publishing.
- Niver, Kemp. 1964. « From Film to Paper to Film: The Story of the Library of Congress Paper-Print Conversionprogram ». *The Quarterly Journal of the Library of Congress* 21 (4) : 248-264.
- Rabinovitz, Lauren. 1998b. « From *Hale's Tours* to *Star Tours*: Virtual Voyages and the Delirium of the Hyper-Real ». *Iris - Revue de théorie de l'image et du son* 25 : 133-152.
- Rabinovitz, Lauren. 2001. « "Bells and Whistles": The Sound of Meaning in Train Travel Film Rides ». Dans Richard Abel et Rick Altman (dir.), *The Sounds of Early Cinema*, p. 167-180. Bloomington : Indiana University Press.

- Rabinovitz, Lauren. 2005. « Phantom Train Rides ». Dans Richard Abel (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, p. 741-742. New York : Routledge.
- Regnault, Félix. 1896. « Le cinématographe », *L'Illustration* 2779, 30 mai 1896 : 446-447.
- Rodowick, David. 2008. « Dr. Strange Media, or How I Learned to Stop Worrying and Love Film Theory ». Dans Lee Grieveson et Haidee Wasson (dir.), *Inventing Film Studies*, p. 374-397. Durham : Duke University Press.
- Sadoul, Georges. 1945. « Pour le cinquantième anniversaire de l'invention du cinéma (1895-1945). Les premiers pas du cinéma ». *La Pensée* 2 : 65-79.
- Sadoul, Georges. 1946b. « Early Film Production in England: The Origin of Montage, Close-Ups, and Chase Sequence ». *Hollywood Quarterly* 1 (3) : 249-259.
- Sadoul, Georges. 1947b. « English Influences on the Work of Edwin S. Porter ». *Hollywood Quarterly* 3 (1) : 41-50.
- Sarris, Andrew. 1977a. « Big funerals: the Hollywood gangster, 1927-1933 ». *Film Comment* 13 (3) : 6-9.
- Sarris, Andrew. 1977b. « The Ladies's Auxiliary, 1976 ». Dans Karyn Kay et Gerald Peary (dir.), *Women and the Cinema. A Critical Anthology*, p. 384-387. New York : E. P. Dutton.
- Singer, Ben. 1995. « Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors ». *Cinema Journal* 34 (3) : 5-35.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre. 2000. « Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps : l'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès ». Dans Leonardo Quaresima et Laura Vichi (dir.), *The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, p. 221-241. Udine : Forum.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre. 2003. « Dispositif(s) et réception ». *Cinemas* 14 (1) : 149-176.
- Spehr, Paul. 2005. « Dickson, William Kennedy Laurie ». Dans Richard Abel (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, p. 266-267. New York : Routledge.

- Strauven, Wanda. 2006. « Introduction to an Attractive Concept ». Dans Wanda Strauven (dir.), *Cinema of Attractions Reloaded*, p. 11-27. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Stroller. 1908. « Picture Shows as I See Them ». *The Kinematograph and Lantern Weekly*, 1<sup>er</sup> octobre 1908 : 481.
- Thomas, E. C. 1916. « Vancouver, B. C. Started With “Hale’s Tours” ». *The Moving Picture World*, 15 juillet 1916 : 373.
- Tortajada, Maria. 2008. « Du “national” appliqué au cinéma ». *1895* (54) : 9-27.
- Vignaux, Valérie. 2009. « Georges Sadoul et l’Institut de Filmologie : des sources pour instruire l’histoire du cinéma ». *Cinémas* 19 (2-3) : 249-267.
- Vuillermoz, Émile. 1935. « Les besoins collectifs et le spectacle ». Dans Lucien Febvre (dir. générale), Pierre Abraham (dir. du volume), *Encyclopédie française. Tome 16. Arts et littératures dans la société contemporaine*. Paris.
- Wasson, Haidee. 2005. *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley : University of California Press.
- Wasson, Haidee. 2008. « Studying Movies at the Museum: The Museum of Modern Art and Cinema’s Changing Object ». Dans Lee Grieveson et Haidee Wasson (dir.), *Inventing Film Studies*, p. 121-148. Durham : Duke University Press.
- Zimmermann, Marc. 2008. « The History of Irish Cinemas ». *Film Ireland* 121 : 38.
- Zimmermann, Patricia R. 1999. « Cinéma amateur et démocratie ». *Communications* 68 : 281-292.